



---

## **Hogne Meisingset**

Likt, men ulik. Om variabilitet i jazzimprovisasjon på gitar.

Masteroppgave i musikkvitenskap  
Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo  
Vår 2011

---

Å skrive denne masteroppgaven har vært en spennende og utviklende prosess. Det å kunne bruke tid på å jobbe med et felt som interesserer er privilegerende. Fra de små fragmentene en starter med til et ferdig produkt, har veien også vært humpete med kneiker en må overkomme og jeg har ikke klart dette uten god hjelp. Jeg vil en rette en stor takk til min veileder Rolf Inge Godøy for konstruktive samtaler, gode råd og en interesse for mitt prosjekt. Jeg vil også rette en stor takk til Ole Albrekt Nedrelid og Bjørn Schille for deres korrekturlesning og konstruktive råd.

En takk til gitaristene A og B som ville være med å delta i prosjektet.

Jeg vil rette en særskilt takk til mine foreldre med mor i spissen, for en tro på prosjektet og oppgaveskriveren, rådgiving og gjennomlesninger.

Tusen takk!

Hogne Meisingset

## **Innhold**

---

### Kap 1:

1.	Innledning	6
1.2	Problemstilling	7
1.3	Forskningsopplegg	9
1.4	Hvorfor forske på jazzimprovisasjon?	11
1.5	Dilemmaer	12
1.6	Disponering av oppgaven	13

### Kap 2:

2.	Improvisasjonsteorier	15
2.1	Hva er improvisasjon	15
2.1.2	Hva er jazzimprovisasjon	16
2.2	Derek Baileys syn på improvisasjon	20
2.3	Improvisasjon mellom komposisjon og utøving	21
2.4	Improvisasjon og auditiv analyse	23
2.5	Motorikk	26
2.6	Hva skjer i hjernen når vi improviserer	27
2.6.2	Aktuell nevrokognitiv forskning	27
2.7	Improvisasjon versus notert musikk	30
2.8	Improvisasjon som språk, kommunikasjon og historiefortelling	32
2.9	Historiefortelling som metafor for jazzimprovisasjon	35
2.10	Musikk og følelser	37
2.11	Improvisasjonsmetoder og modeller	38
2.12	Improvisasjonsligningen	39
2.12.2	Aspekter	40
2.12.3	Kognitivstyrke/"arrays"	40
2.12.4	Valgsituasjoner	42
2.12.5	Assosiativ generering vs. bruddgenerering	43
2.12.6	Variasjon og kontrast	44
2.12.7	"Related event clusters"	44
2.12.8	Toleransenivå	45
2.12.9	Mangfold av ulike representasjoner	45
2.12.10	Improvisasjonen er i gang	47
2.12.11	Improvisasjonsprosessen oppsummert	47
2.13	Modellens utfordringer	48
2.14	Det uforutsette	51
2.15	Avslutning	51

### Kap 3:

3.	Metode	52
3.1	Forståelse som grunnlag for improvisasjon	52
3.2	Metodiske utfordringer	56

### Kap 4:

4	En analyse av improvisasjonene til gitaristene	58
4.2	Gitaristene	58
4.3	Opptakssituasjonen	58
4.4	Notasjon	59
4.5	Ceora	60
4.6	II-V-I og II-V	62
4.7	Analyse av improvisasjonene	62
4.8	Eksempel 1, gitarist A:	63
4.9	Eksempel 1, gitarist B:	65
4.10	Sammenligning av eksempel 1	67
4.11	Eksempel 2, gitarist A:	69
4.12	Eksempel 2, gitarist B:	71
4.13	Sammenligning av eksempel 2	73
4.14	Eksempel 3, gitarist A:	75
4.15	Eksempel 3, gitarist B:	76
4.16	Sammenligning av eksempel 3	76
4.17	Særtrekk i improvisasjonene	77
4.18	Kontur	78
4.19	Rytmikk	78
4.20	Fraser	80
4.21	Tonetilfang	83

## Kap. 5

5	Konklusjon	86
Litteraturliste		91
Vedlegg 1	Transkripsjon av gitarist A	93
Vedlegg 2	Transkripsjon av gitarist B	94
Vedlegg 3	Begge gitaristene samtidig og komp	95

## Cd:

Spor 1	Backing track med melodi.
Spor 2	Improvisasjonen til gitarist A
Spor 3	Improvisasjonen til gitarist B



# Kapittel 1

## 1. Innledning.

---

Innenfor mange jazzsjangre kjennetegnes improvisasjon av individuelle uttrykk. Disse uttrykkene er gjerne skapt ut fra et felles utgangspunkt. Rammene gir en felles innfallsvinkel til improvisatorer og improvisasjoner som fascinerer meg. Dette fellesskapet jeg kaller ”likt”, kan videreføres inn i noe ”ulikt”, inn i kunstnerisk frihet og utfoldelse. Det er dette som er min innfallsvinkel til jazzimprovisasjon.

Improvisasjon i et vidt perspektiv kan forstås som det spontane, det impulsive, det som en ”tar på sparket”. Men når en snakker om improvisasjon i jazz, blir bildet fort mer nyansert. En kan oppleve jazzimprovisasjon som kontrastfull når regler og tradisjoner blir ”forventet” inkorporert i det som i utgangspunktet skal være et fritt og individuelt uttrykk. I et overordnet perspektiv handler jazzimprovisasjon i stor grad om nytenkning, et oppslukt nærvær forent med en musikalsk plan og en vilje til å formidle. Basis for jazzimprovisasjonen ligger i møtet mellom teori og hengivenhet til øyeblikket. Spenningsforholdet mellom de to forener en objektiv forståelse og en intuitiv utfoldelse av toneforløpet.

En slik betraktning krever en pragmatisk forståelse av hva en definerer som improvisasjon. Et regelmessig inntrykk er at improvisasjonsbegrepet er flytende og i forandring. Det kommer med andre ord på hvem det er en spør. Et av målene med denne oppgaven er et ønske om å gi mitt bidrag til denne diskusjonen.

Bakgrunnen for å velge jazzimprovisasjon som emne i denne oppgaven, er at jeg selv er improviserende gitarist. Jeg møter ofte, om ikke daglig, utfordringer knyttet til dette spenningsforholdet. Improvisasjonsutøvingen kan bli frustrerende når en mister det nødvendige musikalske overblikket og går seg vill i skjemaet. Det er mange momenter en raskt må ta stilling til, og det er viktig å holde et sterkt fokus både på helhet og det som skjer i øyeblikket.

Rutinerte improvisatorer har tilsynelatende alt under kontroll. Det virker som alt de gjør, er en del av en større hensikt. De takler de harmoniske utfordringene og produserer frem nye

melodier på strak arm. Hvordan får de det til? Hvordan tenker de? Av egne erfaringer vet jeg at en urutinert improvisator vil fort la seg blende av disse ferdighetene.

Formålet med oppgaven er å nærme meg denne fascinasjonen av jazzuttrykket som jeg vil beskrive som et møte mellom teori og hengivenhet i øyeblikket. Litteraturen i fagfeltet *jazzimprovisasjon* er mangfoldig. Den metodiske delen av litteraturen er tradisjonsforankret og ofte preget av å være regelorientert. Her er målet å gi de som ønsker å improvisere, en grobunn for egen utfoldelse. Selv om den metodiske litteraturen ”vil hjelpe deg på vei” og gi deg noen konkrete holdepunkter, er det ikke lett å vite hvilken metoderetning en skal følge. Steve Khan har utviklet en metode, ”Contemporary Chord Concepts” (1996), det samme har Georg Russell med boken ”Lydian Chromatic Concept”sjekk (1953). Disse bøkene med flere, kan vise til metoder for hvordan improvisasjon kan utføres.

For unge, uerfarne improvisatorer kan metodevalget være vanskelig å ta stilling til i opplæringen. Forfatterne mener som oftest at de metodene de forklarer i sine bøker er de ”beste” på feltet. Jammy Aebersold har på sin side laget en bokserie der han guider improvisatoren inn på ”riktige” spor. På den andre siden finner vi den litteraturen som er mer filosofisk og fenomenologisk. Denne delen av litteraturen er ikke bundet opp i metoder som skal øke repertoaret til improvisatorer, men tar for seg improvisasjon i et mer tenkende perspektiv. Denne litteraturen krever både forkunnskaper og forståelse om improvisasjon siden den oppmuntrer til å anvende innlærte kunnskaper på høyere nivåer. Ingrid Monson har skrevet en bok som heter ”Saying something” (Monson 1996). Oppsummert handler ikke boken om hvilke toner en skal spille til en bestemt tid, men hvorfor en spiller de tonene en gjør. Hva er det du vil formidle? Det finnes også litteratur som går direkte til kildene, til kjente improviserende musikerne. Paul F. Berliner har skrevet ”Thinking in Jazz” (Berliner 1994) som prøver å nøste opp i hva ulike utøvere legger i begrepet jazzimprovisasjon og hvordan dette kommer konkret frem i uttrykket deres. Disse bøkene har vært en inspirasjonskilde for denne oppgaven.

Veien fra inspirasjonskilder til å en egen oppgave er lang. Men motivasjon og drivkraften har vært at dette prosjektet skal kunne kommentere improvisasjonslitteraturen og tilføre diskusjonen noen nye momenter og innfallsvinkler.

## **1.2 Problemstilling.**

Det er mange utfordringer og dilemmaer som dukker opp når en skal forske på improvisasjon. Spørsmålene er mange og kompliserte. Men ut fra mine undersøkelser vil en overordnet problemstilling være:

”Hvordan to profesjonelle gitarister i ulike stadier av sin karriere, utformer sitt kor,<sup>1</sup> ut fra en standardlåt<sup>2</sup> som de spontant improviserer over.”

Paul F. Berliner har som nevnt gått direkte til kildene i sitt forskningsarbeid (*Thinking in Jazz*, 1994). Ved å intervju mange musikere og analysere deres spill, har han fått en større forståelse for hva improvisasjon er og hvordan det utøves. Jeg er også på leting etter en slik forståelse og vil prøve ut denne framgangsmåten. Ved å bruke improvisasjonsanalyse og samtale som metode, får jeg høre og studere hva dagens gitarister tenker og mener om improvisasjon. Jeg vil at de skal konkretisere disse tankene ved hjelp av en praktisk oppgave. Oppgaven blir å improvisere over den samme standardlåten. Disse improvisasjonene vil jeg transkribere og føre inn i et notasjonsprogram.

Ved å velge to profesjonelle gitarister som er i ulike faser av sin musikalske karriere, håper jeg å kunne belyse differensierte tanker som kan skille erfarne improvisatorer fra hverandre. For å vise til en improvisasjonsutvikling velger jeg improvisatorer som kan passe disse beskrivelsene:

- Profesjonell gitarist med høyere jazzutdanning, som lever av å spille på heltid, mye erfaring bak seg.
- Profesjonell gitarist av den litt eldre garde og har vært gitarist i en lengre tidsperiode.

På denne måten kan man undersøke hvordan to gitarister på ulike musikalske stadier utformer et improvisasjonskor der de møter like rammer. Rammen for alle gitaristene er at de skal improvisere over en standardlåt i en opptakssituasjon. Jeg har valgt en standardlåt som ikke er blant de mest kjente. Eksempelvis vil låter som ”You are all the things” og ”Blue Bossa” være i repertoaret til erfarne gitarister, og dermed er de forberedt. Jeg velger den ikke fullt så kjente låten *Ceora*.

---

<sup>1</sup> Kor er en betegnelse for solistisk improvisasjon.

<sup>2</sup> Jazzstandardlåt: Se kap 2.1.1 Hva er jazz improvisasjon?

Standardlåten *Ceora* er skrevet av Lee Morgan og ble spilt inn på albumet *Cornbread*.

*"This beautiful melody was Morgan's poetic answer to the 1960s Bossa Nova*

*Craze."* (Aebersold 2003:1) Lee Morgan var trompetist og inspirert av musikere som Clifford Brown og Dizzy Gillespie og var mest kjent innenfor "hard-bop" sjangeren som gjorde seg gjeldende på 1960-tallet. Dette var en sjanger som satte kommunikasjonen mellom publikum og utøvere på prøve. Sjangeren er kjent for sine raske løp og en energisk virtuos spillestil som kanskje ble litt i overkant for publikum.

På en metaforisk måte kan en si at melodien i en standardlåt, er som en fortalt historie, At to ulike gitarister skal improvisere et kor med den samme melodien og komp som utgangspunkt, kan sammenlignes med at de skal prøve å gjenfortelle historien de nettopp har hørt. Trolig vil det komme to svært forskjellige svar tilbake. Dette perspektivet belyser at det ikke nødvendigvis vil være et teknisk repertoar som vil være avgjørende for om en klarer å videreutvikle melodiske partier på en logisk måte eller ikke. Men det handler om at ulike mennesker vektlegger ulike momenter de mener er viktig i historien når de skal gjenfortelle den. Dette kan være en interessant innfallsvinkel til det som problemstillingen tar sikte på å svare på.

### **1.3 Forskningsopplegg.**

---

Forskningsarbeidet mitt handler om å se hvordan gitaristene takler en type improvisasjonsutfordring der de ikke har fått forberede seg. De vet ikke hvilken låt de skal spille kor over, og har ikke hatt tid til å gjøre seg kjent med skjema og melodi. Det er noe selvmotsigende med å bruke ordet *forberedt* og *uforberedt* om jazzimprovisasjon. Er ikke improvisasjoner frie og helt spontane? Det er nok en forestilling som eksisterer, men som jeg argumenterer for i denne oppgaven, så kommer det an på hvordan en definerer improvisasjon. Det er opplagt at en møter improvisasjonsbegrepet i helt andre situasjoner enn i den musikalske. Idelogien vil være beslektet, men med andre spilleregler.

Jeg har valgt å legge opp improvisasjonsoppgaven i en opptakssituasjon ut fra en bestemt begrunnelse. En naturlig del av en jazzmusikers hverdag er å spille på jam-sessions. I et overordnet perspektiv kan en si at dette er en samspillsituasjon der en forener øving og utøving. Det er en møteplass for jazzmusikere der de kan teste ut sine ferdigheter og vise seg

frem. På jam-sessions er det ikke alltid en får spille de låtene en kan best, ofte må en bare henge seg på den låten som blir spilt når en står på scenen. Det kan altså oppstå situasjoner der du må spille uforberedt. Når din tur kommer til å ha et kor, må en ha snappet opp informasjon som en kan bruke videre i improvisasjonen. Jeg mener at denne situasjonen har likheter med opptakssituasjonen jeg har lagt opp til. På lik linje med en jam-session får mine forsøkspersoner bare en mulighet til å gjøre et kor. De har ikke mulighet til å gå tilbake i tid for å gjøre om eller spille noe annerledes. En må bygge på det en kan og har av ferdigheter. Jeg mener at opptakssituasjonen vil kunne vise hvorvidt de to gitaristene klarer å gjøre gode improvisasjonsvalg i en situasjon som kan oppleves stressende. I denne situasjonen blir det interessant å se:

- Hvilke metningstoner de ulike gitaristene bruker over harmoniene (tonetilfang).
- Hvordan de strukturerer improvisasjonen, oppbygning og nedtrapping (kontur).
- Motivisk oppbygning, spørsmål/svar-spilling (fraser).
- Rytmikk.

Rett før og under improvisasjonen skjer det en hel mengde mentale prosesser hos improvisatorene, noe jeg også har lyst å se nærmere på. Litt forenklet kan en si at improvisatorene er i en situasjon der han/hun må ta stadige valg om hva som skal spilles, eller ikke spilles. Valgene en tar, avgjør hvorvidt improvisasjonen oppleves vellykket eller ikke. Det vil være selvmotsigende å snakke om spillefeil, men det betyr ikke at improvisatoren møter begrensninger i sin utøving.

I det improvisasjonen starter, ligger det til rette for en viss mengde potensielle musikalske handlinger. I forhold til de nevnte momenter over, vil det være spennende å se ulikheter i de valgene de gjør. De rutinerte vil ha erfaringer og automatiserte kunnskaper som lett lar seg trigge når de hører kjente II-V og II-V-I progresjoner. En kan anta at urutinerte improvisatorer vil ”lete” mer og mangle en fornemmelse over hva det totale musikkforløpet skal inneholde. En logisk forklaring vil være manglende erfaring. Spørsmålet blir hvordan dette vil la seg konkretiseres i en transkripsjon. Videre er det naturlig å stille seg spørsmålet om en transkripsjon er det beste mediet å vise en slik undersøkelse i.

En transkripsjon er en assosiasjon til det konkrete musikkforløpet, men en vil ikke kunne klare å fange opp detaljer på et mikroplan, noe som faktisk kan være med på å gi



improvisasjonen egenart og personlighet. For eksempel det å veksle mellom å ligge frempå og bakpå i forhold til taktslagene, sekvenseringer og grupperinger i swing er vanskelig å la seg vise i en transkripsjon. Men det er virkemidler som en hører tydelig i det auditive resultatet. Det samme kan også sies om detaljer som innebærer at en bender litt på strengen. Tonehøyden vil stige litt, men ikke nok til å la seg vise notert. Notasjonen vil kunne på mange måter "favorisere" de improvisatorene som spiller tydelig og trygt og uten en intensiv bruk av for eksempel perkusive virkemidler. En gitarist som bruker gitaren aktivt med litt utradisjonelle virkemidler, vil ha en transkripsjon som kan se rotete og innfløkt ut mens det auditive har en karakter og kvalitet som ikke blir vist. Dermed kan det være legitimt å stille seg spørsmålet hvorvidt dette formatet vil være det beste mediet for å fremstille improvisasjon.

En transkripsjon vil heller ikke fortelle deg hvordan en opplever tonene. Opplevelsen av tonene er i stor grad basert på en kontekstuell, subjektiv<sup>3</sup> opplevelse. Derimot vil transkripsjonen kunne fortelle mye om hvordan de ulike gitaristene har tenkt i forhold til det harmoniske grunnlaget. Er det for eksempel klare treklangsstrukturer? Er det gjentakelse av ulike melodiske eller rytmiske elementer? Denne typen informasjon vil transkripsjonen kunne vise på en god måte. Dette er momenter som bare i seg selv er spennende å se nærmere på. Interessant vil det og være å sammenligne de ulike gitaristenes improvisasjoner i forhold til hverandre. Hva gjør de likt, og hva gjør de ulikt?

Det kunne ha vært spennende å se hva som hadde skjedd om om jeg hadde latt improvisatorene få forberede seg. La oss si de fikk vite hvilken låt de skulle improvisere over, og så fikk de en uke til å se nærmere på skjema og melodi. Hadde resultatet av undersøkelsen blitt det samme? Vanskelig å svare på, men kanskje det kan være en videreføring av dette prosjektet. Ved å legge opp improvisasjonsoppgaven slik jeg har gjort, vil det kunne si meg noe om hvordan gitarister i ulike faser av sin karriere improviserer. Ved å la gitaristene forberede seg, ville det muligens resultere i et kor som er mer konstruert. Det ville ha vært interessant og spennende, det og. Men kjernen i denne oppgaven er å se mer på de spontane valgene gitaristene må ta når de blir konfrontert med en uforberedt situasjon.

#### **1.4 Hvorfor forske på jazzimprovisasjon?**

---

<sup>3</sup> Med *kontekstuell, subjektiv forståelse*, menes at vi opplever lik lyd på ulike måter, alt ettersom hvilke bakgrunn vi har. Dette kommer jeg tilbake til senere i oppgaven.

Jazzimprovisasjon kan betraktes som et produkt av mekanismer og mentale prosesser som har sitt opphav i hjernen. Videre kan vi da si at det er en aktivitet på linje med det å gå, springe, etc. Dette er aktiviteter som vi kan forklare og vet mye om. Men det kan virke som den kognitive musikkforskningen som omhandler generering av spontane lydhendelser kan si oss heller lite om hva som egentlig skjer. En kan stille seg spørsmålet om hvordan det i det hele tatt er mulig å improvisere. Det er en kraftig påstand å si at når en improviserer, så produserer en helt nytt materiale. Mange vil nok med god grunn være uenige i det, mens andre vil hevde at det er nettopp det som skjer når en improviserer.

Utøving av improvisasjon er en avansert prosess som omhandler prosessering i flere ledd. Optimalt bør den musikalske handlingen tenkes før den utføres. Men for mange improvisatorer legger motorikken enten føringer eller hindringer for det. Dette er et moment jeg vil se nærmere på i det neste kapitlet. Jeg tror motivasjonen for å utøve improvisasjon, i stor grad handler om et ønske om å formidle noe. Fascinasjonen, drivkraften og følelsen det gir å improvisere og å utfolde seg og interagere i en ikke-verbal kommunikasjon, oppleves sterkt. I en mer filosofisk tankegang vil hver improvisasjon være unik og spesiell.

### **1.5 Dilemmaer.**

---

I utformingen av improvisasjonsoppgaven ligger det dilemmaer som en bør være bevisst på. Er metoden god nok for å få svare på problemstillingen med et substansielt svar? Kompet som gitaristene skal improvisere over, er laget med hjelp av midi. At kompet ikke blir produsert av levende musikere, der gitaristene får improvisere i interaksjon med dem, er og med på å prege improvisasjonene. Det er nærliggende å tro at improvisasjon bygger på tilbakemeldinger fra andre musikere og tilhørere. Et annet moment er at rammen rundt opptakene kan ha virket kunstig, og utfallet ville trolig blitt litt annerledes hvis jeg hadde gjort opptak på en virkelig jam-session.

Jeg tror derfor ikke at improvisasjonsoppgaven vil gi et entydig svar på hva eller hvordan jazzimprovisasjon kommer til uttrykk. Oppgaven til gitaristene er avgrenset og streng, i tillegg skal den fremføres i en setting som kanskje vil oppleves som uvant for mange av dem. Men jeg vil argumentere for at denne vinklingen på jazzimprovisasjon ikke er fokusert i særlig stor grad i annen litteratur. Jeg har faktisk savnet litteratur som ser nærmere på ulike

improvisasjoner som har de samme rammene å forholde seg til. Jeg håper derfor at denne oppgaven vil være interessant både i et forskningsmessig og i et pedagogisk syn. Jeg har selv erfaring som gitarpedagog i musikkskolen og opplever det ofte vanskelig å veilede uerfarne gitarister inn i improvisasjonens verden.

Å improvisere over en jazzstandardlåt vil arte seg annerledes enn å improvisere over for eksempel en poplåt. I standardlåtene skifter akkordene hyppigere og ulike modulasjoner forekommer i en langt høyere frekvens. Dette medfører at en improvisator ikke kan holde seg til en enkel pentaton- eller durskala gjennom koret. Den nevnte metodelitteraturen har ofte et overordnet fokus på harmoniske slektskap. Over en standardlåt som moduleres kreves det kunnskaper i musikkteori for å kunne videreføre et logisk toneslektskap inn i den nye tonearten. Heldigvis for oss gitarister, så hjelper gitarens anatomi oss. Et "lick" kan sees på som et mønster, og mønstrene er enkle å transponere. Ved å flytte hånden, men bevare mønsteret, oppnår en andre metningstoner, men en spiller i prinsippet det samme. I engelskspråklig litteratur blir denne tankegangen omtalt som *superimposing*. Poly-akkordikk vil antageligvis være et passende norsk begrep. Eksempelvis kan en tenke seg et lick som tar utgangspunkt i en Am7-arpeggio over en CMaj7. Harmonisk passer tonene godt, ettersom vi allerede finner de i CMaj7, bortsett fra A (13, i forhold til C). Hvis en flytter dette mønsteret opp en kvint til D og spiller akkurat det samme, vil en inkorporere de nye metningstonene, D (9) og F# (#11). En videreføring av dette prinsippet vil gi enda flere metningstoner. Dette er en normal tankegang for mange gitarister. Fordelen er at en enkelt får brukt toner som er litt mer fjerntliggende i forhold til de primære akkordtonene. Det vil fort utforme seg en slags automatikk i at det vil låte "riktig" når en gjør disse grepene. Interessant vil det være å se hvorvidt improvisatorene klarer å inkorporere et slik slektskap i improvisasjonen.

## **1.6 Disponering av oppgaven.**

---

Oppgaven er todelt. I del 1 ( kapittel 2 og 3) ser jeg på improvisasjonsteorier og metodisk tilnærming. I del 2 blir undersøkelsen presentert med analyser og transkripsjoner.

I kapittel 2 presenterer jeg en definisjon på musikalsk improvisasjon og setter det i sammenheng med jazztradisjonen. Improvisasjon kan for utenforstående virke tilfeldig og strukturløst. Går man i dybden på hva det er som skjer, finner en fort ut at slik er det ikke. Men hva er det egentlig som konkret skjer når vi improviserer? Dette spørsmålet skal jeg

prøve å svare på ved hjelp av litteratur og improvisasjonsforskning. Det vil være naturlig å legge frem de hypotesene og modellene de har utarbeidet.

I kapittel 3 skal jeg gjøre rede for hvilke metodetradisjon jeg har valgt å underbygge denne oppgaven på. Det vil være naturlig å se på hva som kjennetegner metoden og hvordan jeg har valgt å bruke den.

Jeg vil presentere undersøkelsen min i kapittel 4. Her vil jeg og legge frem transkripsjonene og analysene. I kapitlet vil jeg også gjøre en sammenligning og trekke frem likheter og ulikheter.

Kapittel 5 vil være en oppsummering av undersøkelsen. Videre vil jeg reflektere resultatene i forhold til relevante modeller og teori. Deretter vil jeg forsøke å konkludere i forhold til problemstillingen.

Litteraturliste.

## Kapittel 2

### 2 Improvisasjonsteorier.

---

Innenfor jazzimprovisasjon er det et stort mangfold av modeller og teorier, og det er en utfordring å skaffe seg god oversikt. Mye av forskningen skjedde på 1980-tallet da en begynte å lage konkrete improvisasjonsstudier, men ikke all denne forskningen er like aktuell i dag. Dagens forskning kan benytte seg av ulike teknikker, dataprogrammer og måleinstrumenter for å vise hva som rent fysisk skjer i kroppen når vi foretar improvisasjoner. Fortsatt er det vanskelig for måleinstrumenter å registrere det som skjer spontant i slike øyeblikk. Men vi kan for eksempel få kunnskap om hvor i hjernen aktiviteten er stor og hvor den er liten, hvilke muskler som er i bruk, og hvordan vi beveger oss når vi spiller.

Kildene jeg har valgt til denne oppgaven representerer ulike ståsteder i improvisasjonstenkningen. De spenner fra et pedagogisk perspektiv til nevrokognitive undersøkelser og til en mer filosofisk betraktning av improvisasjon som fenomen.

#### 2.1 Hva er improvisasjon?

---

De fleste har en mening om hva improvisasjon er, fordi det er noe vi gjør i det daglige og det forekommer i de fleste kunstarter. Det er ikke konsentrert om en musikalsk handling.

”Improvisasjon i seg selv handler ikke om musikk. Det handler om å improvisere.” (Dillan 04:165) Dillan påpeker at improvisasjon ikke er en spesifikk musikkstyle eller en konkret metode for å utøve en bestemt musikkform. Slik jeg tolker henne, så handler improvisasjon om å imøtekomme de utfordringene som oppstår underveis. Vi improviserer stadig vekk, i samtaler når vi møter andre mennesker, i handlinger vi utfører, og ved ulike problemer som trenger løsninger. En kan nesten gå så langt som å si at mennesket er konstruert for en type handling der vi stadig utforsker, leter etter mening i det vi sanser og finner løsninger på problemer. Det er slik vi lærer, og det er slik vi utvikler oss. Men selv om likhetene er mange, kan vi skille mellom hverdagslig og musikalsk improvisasjon.

Energized by its vitality, transported by its affective powers, and awed by its elegance and cohesion, listeners might well imagine that jazz was thoroughly composed and rehearsed before its presentation. Yet jazz artists commonly perform without musical scores and without a specialized conductor to coordinate their performances. They may never have met before the event nor played together in any other setting. Contributing further to the mystique surrounding jazz is the transient and unique nature of jazz creation; each performance's



evolving ideas, sustained momentarily by the air waves, vanish as new developments overtake them, seemingly never to be repeated. (Berliner 1994:1)

Slik åpner boken til Paul F. Berliner (1994), *Thinking in Jazz*. Berliner trekker frem at musikk som blir komponert i nuet har en egen mystikk over seg og det er vanskelig å sette fingeren på hva dette består av. Improvisasjon kan virke planlagt og gjennomført, men er allikevel flyktig og urepeterbar. Han gir en egenerell definisjon av improvisasjon: ”To improvise is to compose, or simultaneously compose and perform, on the spur of the moment and without any preparation” (ibid). Dette er en generell og ganske brukbar definisjon på hva improvisasjon er, men improvisasjon kan også være så mye mer.

### **2.1.2 Hva er jazzimprovisasjon?**

Definisjonen i Berliners bok sier at improvisasjon er spontan komposisjon uten forberedelse. Det kan fort virke slik når en ser jazzmusikere som ikke kjenner hverandre, ikke vet hva de skal spille, plutselig spiller sammen på en jam der tonene synes strømme ut fra løse luften. Som også Berliner skriver i boken sin, virker det som den generelle definisjonen legger til grunn at improvisasjon *skal* være spontan og intuitiv (ibid:2). I følge definisjonen er det ingen betingelser som tilsier at en behøver forkunnskaper i bruk av instrumentet en skal improvisere på. I lys av et slikt perspektiv, blir denne definisjonen lite brukbar når en skal prøve å gi svar på hva improvisasjon i en musikalsk sammenheng er. Er det for eksempel improvisasjon når en som aldri har spilt piano, setter seg ned ved tangentene og utforsker lyder og klanger som instrumentet gir? Ifølge definisjonen kan det tolkes som det, fordi han spontant løser en i utgangspunktet uforutsett oppgave. Det er nok ikke mange som ville kalt dette musikalsk improvisasjon. Denne måten å improvisere på, mangler en fortrolighet til andre elementer i musikken.

Improvisasjonsbegrepet kan forstås ganske vidt fordi det omfatter mange momenter. Som et utgangspunkt kan en si at det handler om å ”gjøre en handling du ikke har tenkt ut på forhånd eller er helt forbredt på”<sup>4</sup>, Selv om handlingen ikke er tenkt helt ut på forhånd, har man som regel forkunnskaper til å kunne utføre den på en tilfredsstillende måte. Når vi trekker inn forkunnskaper som en basis for å løse en improvisasjonsoppgave, nærmer vi oss en mer nyansert definisjon av hva musikalsk improvisasjon er. Olaug Fostås viser til Brunu Nettel i boken: ”Instrumentalundervisning” (2002). Her hevder Nettel at: ”Improvisasjon er musikk

---

<sup>4</sup> <http://no.wikipedia.org/wiki/Improvisasjon>

som er modellforankret, hurtigskapt og unnfanget på en enkel måte, mens komponering sees som en musikk som er omhyggelig strukturert. Noter eller ikke noter har prinsipielt ikke noe med saken å gjøre” (Fostås 2002:169). Definisjonen i Berliners bok trekker også inn komposisjonsbegrepet. Men i Nettel sitt utsagn, blir det mer nyansert: ”...komponering sees som en musikk som er omhyggelig strukturert” (ibid). At noe er omhyggelig strukturert, sier oss at det er en handling som ikke er basert på tilfeldigheter. Komponering er en aktivitet som krever kunnskaper og forståelse av musikkens elementer. ”To improvise is to compose”, skriver Berliner (Berliner:1994:1). Kan en da si at de to begrepene, improvisasjon og komposisjon egentlig er to sider av samme sak?

Man kan også si at all komposisjon en eller annen gang har vært improvisasjon, siden en komponist har tenkt det uten å vite akkurat hva han skulle tenke. En komposisjon kan defineres som en "fastfrosset improvisasjon", akkurat som en improvisasjon kan defineres som en "flytende komposisjon", fordi den kan hvert øyeblikk ta uventede veier.<sup>5</sup>

Wikipediaartikkelen bringer inn et viktig poeng ved å si at all komposisjon en eller annen gang har vært improvisasjon. Men det er forskjeller i måten å tenke på i forhold til hva en vil oppnå når en skal improvisere for å komponere, og improvisasjon som egenart. I komposisjonsarbeidet vil en kunne stoppe opp og reflektere over hva det var en gjorde. En kan også velge å forandre på enkelte komponenter og gjøre ting annerledes. I improvisasjonssituasjonen har en ikke mulighet til dette. Improvisasjon tar utgangspunkt i det som nettopp har skjedd, og ut fra dette grunnlaget, utvikler den seg videre. ”Man skaper noe nytt av noe som allerede eksisterer”, skriver Dillan (2009:166), og sirkler inn kjernen av det jeg vil definere som improvisasjon. Selv om Dillans utsagn er vid, er den likevel meningsfull. *Noe nytt* kan være noe uforutsigbart, fornyet og overraskende (Bailey 1992), men det tar utgangspunkt i det som eksisterer der allerede.

Berliner tar opp et viktig poeng når han hevder at improvisasjon inkorporerer elementer av forhåndsinnøvde musikalske ideer (Berliner 1994:2). Dette vil jeg kalle forkunnskaper. Mye av diskusjonen og uklarhetene om hva som er improvisasjon og hva som er ferdiginnøvde mønstre og *licks*, ligger i grenselandet mellom det innøvde og impulsive. Improvisasjonen må ha elementer i seg som tar utgangspunkt i noe som allerede eksisterer fra før, jevnfør med eksempelet hvor en utøver improviserer på et piano uten å kjenne instrumentet eller

---

<sup>5</sup> <http://no.wikipedia.org/wiki/Improvisasjon>

musikkens koder. Dette er i hvert fall viktig i en sammenheng der en improviserer over en låt. En kan generelt si at improvisasjon bør være en fornying av den originale komposisjonen der en inkorporerer kunnskaper og erfaringer en har tilegnet seg tidligere. I tillegg bør det være en sammenheng mellom de forskjellige musikalske idéene som oppstår impulsivt og de som er innlært (licks).

En kan stille seg spørsmålet om det virkelig er improvisasjon når en musiker tyr til ferdiginnøvde mønstre og *licks*. Som improviserende gitarist selv, vet jeg at en fort holder seg til fraser som en kan og vet passer godt over kjente akkordprogresjoner. Det vil ikke nødvendigvis oppfattes som noen overraskende nyskaping av komposisjonen, men mer som en lært forståelse av musikkens elementer. Videre kan en si at det som spilles kan underbygges med en basis i improvisasjons- og harmonilære, uten at en nødvendigvis tenker på å formidle en musikalsk idé. Jammy Aebersold kommer også inn på denne problematikken:

Some players memorize pattern after pattern, lick after lick, and often sound like a well-oiled machine. The idea is not to become a machine but to reach a level where your musical intuitiveness can express itself on your given instrument. So, keep in mind: Exercises are merely a means to an end. Practicing exercises, patterns, licks, scales and chords should lead to more expressive creativity (Aebersold 1967:3).

Improvisasjonslitteratur kan tidvis tendere mot å konstruere harmoniske løsninger ut fra faste oppsett, og enkelte anvender også et fastpreget regelbegrep: "RULE: Play a major scale one half-step higher than the root of the dominant 7th chord (i.e. for G7, play Ab major scale)" (Wise 1980:12). Regelen til Les Wise sier oss hvordan vi skal kunne finne frem enkelt til de altererte spenningstonene over en dominant 7 akkord. Med andre ord kan en sette sammen flere tilsvarende regler og på den måten konstruere et improvisatorisk forløp på grunnlag av reglene. Er dette improvisasjon? Fremgangsmåten kan virke selvmotsigende.

Selv om reglen til Les Wise er av en pedantisk karakter, har den et pedagogisk tilsnitt. Det er læring og øvelser Wise legger føringer for med denne reglen. Å jobbe med øvelser blir ofte en motorisk og monoton utøving, og resultatet kan bli en automatisering av slike regler slik han legger det opp. Jammy Aebersold understreker også dette i sitatet over når han sier: "Practicing exercises, patterns, licks, scales and chords should lead to more expressive creativity". Øvelsene skal videre gå fra å være øvelser, til å inspirere til kreative valg. Automatisering av øvelser, regler, licks etc, vil forhåpentligvis føre til overskudd til å

fokusere på det musikalske. Når improvisatoren må tenke Ab durskala hver gang han ser et G7 symbol, vil improvisasjonen kunne lide av å låte konstruert.

Fra et regelorientert fokus til å ta kreative valg i improvisasjonsøyeblikket, må en involvere en indre logikk. Kreativitet og intuisjon kan være et litt diffuse begrep, men i denne konteksten vil jeg sette det i sammenheng med vårt indre øre, eller som Guro Johansen beskriver: ”Som den indre melodi” (Johansen 2009).<sup>6</sup> Vårt indre øre er ”organet” som styrer de musikalske prosessene, altså vår evne til å ta musikalske valg, gode eller dårlige, riktige eller feilaktige. Improvisasjon handler i bunn og grunn om dette: Å kunne ta valg. Det å kunne ta et valg innebærer forhåpentligvis evnen til å lytte til seg selv så vel som til andre, og evnen til å reflektere og vurdere hva det er en spiller. Å la reglene konstruere det en skal spille, er også et valg en må ta. Men når en velger å la de motoriske sidene ved spillingen ta styringen og ikke la det indre øret være med i prosessen, mister en også det som gjør improvisasjon unik, nemlig at improvisasjon tar utgangspunkt i særtrekkene ved den individuelle improvisator.

Bjørn Kruse skriver om improvisasjon: ”...det krever en innlevelse i nuet samtidig som det er helt nødvendig å ha et strategisk overblikk over umiddelbar fortid og fremtid” (Kruse 1995:40). Hvordan improvisatoren lever seg inn i improvisasjonsnuet, kan være et særtrekk ved den enkelte utøver. De utøverne som improviserer mer eller mindre fastlagte improvisasjonsekvenser, står i fare for å la de musikalske handlingene flyte over i hverandre. Der mister en det nødvendige overblikket over fortid og fremtid som Kruse nevner. Uerfarne utøvere vil gjerne fort kunne havne i en slik situasjon. Som en motvekt til en regelorientert spillestil som Wise representerer, handler derfor improvisasjon like mye om hvordan en spiller tonene som hvilke toner en spiller. Skal en spille på en jazz-jam og inntar scenen med et repertoar innenfor en helt annen sjanger enn det som blir spilt av bandet, vil det oppstå et stilkrasj. Altså må det være en sammenheng mellom det en improviserer, og det som spilles i kompet.

Den vanlige oppfatning er at for å kunne improvisere, må det finnes noe annet å improvisere over – en eller annen form for ”cantus firmus” (”fast sang”; en gitt melodi som grunnlag for improvisasjon. Begrepet er hentet fra middelalderens gregorianske sang.), om det så er et tema, en stemning, eller en hvilken som helst annen ramme som

---

<sup>6</sup> Jeg utdyper dette i avsnittet om gehør.

er vedtatt på forhånd, enten av utøveren selv eller av andre. Oppfatninga går altså ut på at improvisering forholder seg til noe annet – det improviseres over noe. (ibid:41)

Også i min oppgave ser jeg på en stil innenfor jazzen som vi kan definere som standardjazz. Standardjazzbegrepet er blitt en sentral referanse innenfor jazzteorien, spesielt etter de ulike utgivelsene av kompendiumserien ”The Real Book”, hvor melodier og akkordskjemaer er forevige av de store mestrene som Charlie Parker, Miles Davis mfl. i tidsperioden fra 1920-til 1960-tallet. The New Grove Dictionary of Jazz definerer standardjazz slik:

Standard. A composition, usually a popular song, that becomes an established item in the repertory; by extension, therefore, a song that a professional musician may be expected to know. Standards in jazz include popular songs from the late 19th century (e.g. When the saints go marching in), songs from Broadway musicals and Hollywood films by composers such as George Gershwin, Jerome Kern, Harold Arlen, Irving Berlin, Cole Porter, and Richard Rogers, and tunes newly composed by jazz musicians (e.g. 4 Thelonius Monk’s Round Midnight, Dizzy Gillespie’s A Night in Tunisia, and John Coltrane’s Giant Steps). Jazz musicians themselves, however, distinguish further between these categories, referring to the first as comprising dixieland standards, the second as unqualified or mainstream standards, and the last as jazz standards; it is the consensus that the essential repertory of standards is comprehended within the mainstream category (Witmer 96:1155).

Som en oppsummering kan vi si at standardjazz er en materialtype med låter fra ulike sjangre innenfor jazz, som for eksempel bop, swing og ballade.

## **2.2 Derek Baileys syn på improvisasjon.**

---

Musiker og forfatter Derek Bailey (1930–2005) hevder at improvisasjon representerer en ikke-akademisk side av musikken. I improvisasjonen er det en konstant pågående justering som gjør den vanskelig å angripe med et gitt analyseverktøy:

“Improvisation enjoys the curious distinction of being the most widely practiced of all musical activities and the least acknowledged and understood. While it is today present in almost every area of music, there is an almost total absence of information about it. Perhaps this is inevitable, even appropriate. Improvisation is always changing and adjusting, never fixed, too elusive for analysis and precise description; essentially non-academic. And, more than that, any attempt to describe improvisation must be, in some respects, a misrepresentation, for there is something central to the spirit of voluntary improvisation which is opposed to the aims and contradicts the idea of documentation.” (Bailey 1992:ix).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> 1 utg. 1980. Bailey kommer her med et ganske sterkt utsagn om improvisasjon som var gjeldende på 80-tallet.



I følge Bailey vil det å beskrive improvisasjon gi et feilaktig bilde av fenomenet. Bevisstheten som ligger i frivillig improvisasjon, kan ikke la seg dokumentere. Med dette sitatet tar Bailey opp skillet mellom de kunstneriske og de analytisk-teoretiske sidene ved improvisasjon. At han påstår at improvisasjon representerer en ikke-akademisk side ved musikken, er interessant å se i lys av det oppgaven her tematiserer. Jeg mener at en akademisk analyse er nødvendig både for å finne svar på problemstillingen og å kunne utvikle et intellektuelt gehør.<sup>8</sup> Mange av musikerne som ble intervjuet av Paul F. Berliner (1994), har også poengtert viktigheten av det å analysere musikken de lyttet til. På den måten kunne de forstå sine egne improvisatoriske valg. Bailey vil trolig være enig i dette. Men slik jeg forstår sitatet av Bailey, ser han nok helst at improvisasjon ikke kan tolkes teoretisk alene. Hva det er som gjør at improvisatoren spiller akkurat de tonene han gjør, kan vanskelig forklares ved en teoretisk fremstilling, mener han. Men boken "Improvisation, its nature and practice in music" (Bailey 1992) er ikke skrevet for å definere improvisasjon i et allment perspektiv, men for å finne ut hva improvisasjon betyr for de menneskene som er utøvere og som vet hva dette innebærer. Hvilken sjanger det blir improvisert innenfor, har egentlig ikke noe med saken å gjøre, ifølge Bailey.

### **2.3 Improvisasjon mellom komposisjon og utøving.**

Musiker Lisa Dillan påpeker at "improvisasjon er å skape musikken mens man utfører den, altså ikke tolke eller å interpretere den" (Dillan 2009:166). Det er ikke sikkert en vet hva en skal spille før en spiller. En vet heller ikke hvordan en skal avslutte det en har startet å spille på. David Sudnow (1978) beretter fra en situasjon i sin pianoundervisning. Han spør læreren etter en improvisasjon, hva det var han konkret gjorde i en spesifikk takt i skjemaet. Dette var ikke så lett for læreren å gi svar på: "And on other occasions admit, I just improvise, I really cannot tell you how, you have to have a feel for it." (Sudnow 1978:25).

Vi kan se på improvisasjon som en utforskning av det kjente og det ukjente. Skal en beherske denne formen for utøving, må det være en indre logikk og en ytre struktur som gjør at improvisasjonen oppleves som helhetlig, ikke en samling musikalske fragmenter tilfeldig satt sammen. En kan likevel si at begge deler er improvisasjon selv om resultatet blir ulikt. Derfor blir det også vanskelig å svare på hva som er improvisasjon og hva som ikke er det. Er for eksempel øving på improvisasjonen improvisasjon? Hvor går grensen for hva som er

---

<sup>8</sup> "Intellektuelt gehør kan seiast å være evna til å kople analyse, musikkteoretiske kunnskaper og omgrep til musikken ein lyttar til." (Johansen 2009:186)

nyskapende og innøvd? Og hvem skal eventuelt definere det? Svarene på slike spørsmål ofte er vide og mulige å forstå på flere måter. De mange utredningene som finnes om improvisasjon gir intet ensartet bilde, snarere tvert imot. I lys av de forskjellige beskrivelsene som er gitt av improvisasjonsbegrepet, både i de eksemplene jeg har vist til ovenfor, samt i litteraturen for øvrig, mener jeg det er legitimt å fastslå at det ikke finnes noen universell og overordnet definisjon på hva improvisasjon er. Men bør vi heller se på hva det improviseres over for å kunne gi en adekvat definisjon? En nærliggende antakelse vil i så måte være at ulike musikere legger ulike *begrunnelser* i improvisasjonsbegrepet.

Om jeg selv skal gi en forklaring på hva jeg forstår med ”improvisasjon”, og i samsvar med hvordan standardjazztradisjonen er beskrevet av Grove tidligere, vil jeg si det innebærer et samarbeid mellom flere ulike sider hos improvisatoren. Kompetansenivået vil innebære store variasjoner. En kan ha stor kompetanse på det teknisk-motoriske plan, og en kan en lav kompetanse på det teoretiske plan. Men det som binder de ulike elementene sammen, er vår indre forestilling om hvordan det vil låte når vi spiller det vi gjør. I pianisteksempelet mitt beskrevet tidligere, vil improvisasjonsbegrepet gå to veier. Jeg vil derfor definere improvisasjon i standardjazztradisjonen til å *inneholde en indre overensstemmelse av hva en skal spille, både før og mens en spiller det*. En slik definisjon trekker frem de elementene jeg mener er viktige når vi skal definere jazzimprovisasjon. Implisitt i denne definisjonen vil det være et samarbeid mellom mentale prosesser og motoriske begrensninger. I pianoeksempelet ville det være lite sannsynlig at vedkommende hadde en indre intuisjon om hva lydene på tangentene ville høres ut i en sammenheng. Man ville kanskje ha en formening om at når man brukte mye krefter, så ville det komme en sterkere lyd og omvendt. Men dette er kunnskaper jeg ikke vil definere som musikalske, men universelle. Som eksempelet til Sudnow viste, kan det være vanskelig i ettertid å forklare hva det var en gjorde. Et spørsmål om hvorfor du spilte akkurat slik som du gjorde over den Gm7 akkorden i takt 15, kan være vanskelig å besvare i ettertid. Derek Bailey går lengre i sitt utsagn når han hevder det er vanskelig for en improvisator å gjengi muntlig sine improvisatoriske valg i en konkret takt (Bailey 1992:ix). En må se på sammenhengen takten inngår i. Altså må en se på hva det var en gjorde i takten før og i takten etterpå. Improvisasjon handler ikke om å gjøre konkrete gode eller dårlige valg i en bestemt takt. Det er helheten det handler om og som avgjør om improvisasjonen passer inn i den konteksten som blir presentert. I en slik sammenheng vil både gode og mindre gode valg måtte forekomme. En må altså fokusere på hva slags musikk det blir improvisert over. Derfor kan det være vanskelig for en improvisator å svare på hvorfor han spilte akkurat slik

som han spilte i en bestemt takt. Eksemplet med Sudnows lærer bringer også improvisasjon opp på et mer flytende nivå: “I just improvise, I really cannot tell you how, you have to have a feel for it” (Sudnow 1978:25). En vet tilsynelatelig ikke hvorfor en gjør det en gjør. Her er vi i et skille mellom det som er bevisst og det som er ubevisst. Dette er en tilstand som blir kalt Flow, eller flyt på norsk.

”Vanligvis bygger intuitiv tenkning på grundig kjennskap til det kunnskapsområdet den foregår i, og strukturen av dette, slik at den tenkende fritt kan hoppe rundt, ta flere trinn i spranget og smette snarveier. (...) Gjennom intuitiv tenkning er det mulig å nå frem til problemløsninger som en ikke ville nådd, eller i beste fall meget langsommere, gjennom analytisk tenkning” (Fostås 2005:179).

Olaug Fostås nærmer seg intuitiv tenkning ved å trekke frem ”et grundig kjennskap” som en basis for dette.

## **2.4 Improvisasjon og auditiv analyse.**

Hvordan vet en hva en skal spille? Det er mange ulike elementer som trigger et musikalsk uttrykk. Det kan være en melodi, harmoni, rytmikk eller for eksempel en form. Disse parameterne er ofte rammene som improvisatoren møter i improvisasjonen. For å imøtekomme elementene på en tilfredsstillende måte i henhold til den tradisjonen det blir improvisert innenfor, må det ligge en forståelse og kodefortrolighet i det musikalske uttrykket. Kjenner en for eksempel ikke låten som en skal improvisere over, er en nødt til raskt å oppfatte strukturer i låten, for så å gjengi elementer av dette i improvisasjonen. Improvisasjonen bør ha slektskap med den originale låten, det vil si at koret står i sammenheng med låten det improviseres over. I min undersøkelse blir det interessant å se på hvordan denne kodefortroligheten og evnen til å bevare slektskap til den originale låten, utspiller seg hos de ulike improvisatorene.

En fremgangsmåte for å oppnå kompetanse innenfor de ulike parameterne som rytme, melodikk og harmonikk, er trening og øving på å oppfatte ulike strukturer i musikken. Å arbeide med gehør er en mental prosess. Guro Gravem Johansen (2009) skiller mellom ulike typer gehør, som indre, intellektuelt, muntlig, produktivt, absolutt og relativt gehør. Det *indre* gehøret er forestillinger av den lyden vi skal reprodusere i instrumentet vårt. Det *intellektuelle* gehøret er i følge Johansen det som blander teoretiske og reproduktive elementer. I den improviserende utøvingen vil de ulike typene gehør jobbe sammen. For eksempel vil indre

forestillinger av hva en vil spille, settes i sammenheng med hvordan det vil låte, for eksempel over en gitt harmoni. Jeg skrev tidligere at jazzimprovisasjon kan defineres som en musikalsk aktivitet som ”inneholder en overensstemmelse for hva en skal spille, både før og mens en spiller det”. Implisitt har gehøret en stor betydning.

Mange av Berliners (1994) intervjuobjekter legger vekt på at lytting er en sentral del av en jazzmusikers hverdag. Vårt indre gehør blir utviklet blant annet gjennom lytting og herming. Det er i denne prosessen vi danner oss idealer av hva vi synes er interessant i musikken. ”... so you begin copying things that sound good in other people`s solos”. (Benny Bailey i Berliner 1998:95) Hva er det som gjør at vi liker akkurat Miles Davis sitt kor over ”Autumn Leaves” i stedet for Charlie Parker sitt? Den individuelle forståelsen av hva slags elementer i musikken en finner tiltalende, er vanskelig å si noe generelt om. At vi finner ulike elementer i musikken tiltalende, er jo sett i et større perspektiv, essensielt for å opprettholde et nødvendig mangfold. Johansen (2009) bruker betegnelsen *muntlig gehør* om den evnen vi har til å utføre et repertoar stilriktig. For å utføre et repertoar stilriktig, må vi ha en forståelse for hva en skal spille. Det går i stor grad ut på å kjenne til de ulike kodene som gjør stilen egenartet.

Slik jeg oppfatter tolkningen av det muntlige gehøret, innebærer det en stor grad av forberedelser. Lytting er, som jeg har vært inne på, en del av forberedelsen. Men også en tilegning av musikkteoretiske kunnskaper og psykomotoriske ferdigheter (teknikk), er viktige faktorer som bygger videre på hverandre i forberedelsen og videre i utøvingen av improvisasjonen. Forberedelse gir utøveren en indre mental forestilling om hvilke toner han kan reprodusere i improvisasjonsøyeblikket. Alfred Pike (1974) har i artikkelen *A Phenomenology of Jazz* skrevet teorier om mentale prosesser i improvisasjon. Pike skriver om det han kaller for ”tonal imagery”.

I Pikes terminologi opererer improvisatoren i et felt av "tonal imagery", der intenderte og realiserte lydhendelser gestaltes sammen med opplevd eller forespeilet kroppsbevegelse, og der skiftende bevissthetstilstander og følelser ("feelings") knyttet til de musikalske hendelsene gir meningsfylde til prosessene.. (Gustavsen 1998:59)

Pike skiller ”*tonal imagery*” inn i produktive og reproduktive *images*. Der produktive *images* er fraser og *licks* som er lagret i langtidshukommelsen, er reproduktive *images* måten en velger hva som skal brukes av det en kan fra før. Pike skiller også mellom intenderte og realiserte lydhendelser. Intenderte lydhendelser er hvordan vi hører det vi skal spille inne i oss før vi spiller det, altså vårt indre gehør. Realiserte lydhendelser er hva det faktiske

lydresultatet blir. ”Dette vil altså seie at både den musikken improvisatoren høyrer blir spelt, og den musikken ho tenker inni seg som indre førestillingar, går gjennom ein persepsjonsprosess” (Johansen 2009:189). Gustavsen er kritisk til den systematiseringen Pike og Johansen representerer. Han skriver:

“Jeg tror det heller er unntaket enn regelen at en musikalsk hendelse først utformes i detalj i improvisatorens bevissthet for deretter å utføres i praksis. En hendelse utformes i et konstant samspill mellom intensjoner og feedback, og jeg tror improvisatorens "tonal imagery" som hovedregel går i en dynamisk bevegelse fra vage antydninger av kontur eller ønskede kvaliteter mot en detaljert og utmeislet form mens frasene spilles. Improvisasjon er et landskap der "veien" i aller høyeste grad "blir til mens man går" (Gustavsen 1998:59).

Gustavsen stiller seg tilsynelatende skeptisk til hvordan en improvisator på forhånd har klargjort i sin indre bevissthet hvordan han kommer til å spille. Jeg har lagt vekt på at jazzimprovisasjon må inneholde en form for forståelse av hva en skal spille, både før og mens en spiller det. Men vi kan også ta med i betraktning at en ser på improvisasjon som en hendelse som utformes i et konstant samspill mellom intensjoner og feedback.

Pike beskriver videre begrepene *intuitive cognition* og *prevision*. Dette er begreper som beskriver ”improvisatorens grunnleggende evne til umiddelbart å se kvaliteter og muligheter for videreutvikling i musikalske idéer – og også i tilfeldigheter, misforståelser eller feil” (Gustavsen 1998:60). Følgende utsagn fra Max Roach i Berliner er med på å beskrive Pikes tanker:

After you initiate the solo, one phrase determines what the next is going to be. From the first note that you hear, you are responding to what you’ve just played: you just said on your instrument, and now that’s a constant. What follows from that? And then the next phrase is a constant. What follows from that? And so and so forth. And finally, let’s wrap it up so everybody understands that that’s what you are doing (Berliner 1994:192).

Improvisatoren har ikke noen mulighet til å gå tilbake i tid for å rette opp de ”feilene” eller de dårlige valgene han har gjort tidligere. Han må inkorporere dem. Stikkordet her blir *utvikling* av det musikalske forløpet. Det er også i denne sammenhengen at Pike bruker begrepet *kontekstualiserende* forståelse av en idé eller musikalsk hendelse. Altså må hendelsen oppleves i forhold til relasjonene den oppstår i (Gustavsen 1998). Også Pike sine tanker om at improvisatoren må inkorporere tilfeldigheter, misforståelser eller feil i sin improvisering, blir fremhevet som viktig i Johansens artikkel: ”Det at musikken skal være lytefri, er ikkje eit kvalitetskriterium i seg sjøl. Tvert imot er det mykje viktigare at utøveren/-ane spelar eller syng med originalitet, personlegdom og spontanitet, og at dei er i stand til å bruke eventuelle

”feil” kreativt i det videre forløpet” (Johansen 2009:184). Her er Johansen inne på et viktig poeng. Improvisatoren må i tillegg til sine grunnleggende evner til umiddelbart å kunne se kvaliteter og muligheter for videreutvikling i musikalske idéer, også være i stand til å utøve det på en måte som har originalitet, personlegdom og spontanitet (ibid). Tommy Flanagan kan oppsummere dette: ”If you’re not affected and influenced by your own notes when you improvise, then you’re missing the whole essential point” (Berliner 1994:193).

## **2.5 Motorikk.**

---

Forskning på improvisasjon handler i stor grad om hva som skjer i øyeblikket. En typisk problemstilling som ofte blir fokusert er valget av bruk av metningstoner, også i denne oppgaven. Men som vi har sett til nå, innebærer improvisasjon ikke bare reproduksjon av lyd som kan systematiseres, men også mentale prosesser. Dette er noe som vanskelig lar seg vise i en transkripsjon eller i en lærebok, og kanskje er det derfor dette kan bli mindre vektlagt i tradisjonell improvisasjonslære.

Stein-Helge Solstad skriver i sin hovedoppgave at det er viktig å se på de mentale prosessene eller interne mekanismene, om en skal forstå hvorfor en improvisasjon gikk bra eller dårlig ut fra hva som var intendert av improvisatoren.

If one observes an improvisational performance, one can only analyze about a third of total the performance. For example, if the player doesn’t succeed in his improvisational attempts, this may be due to: (1). Lack of harmonic knowledge, which is based on perceptual mechanism. (2) Wrong course of action has been taken by decision mechanism, even though the harmonic implications have been understood. This implies that observing the end result of an act like improvisation is insufficient for determining the reasons for successful or unsuccessful performance. The internal mechanisms must also be dealt with, in order to gain this understanding (Solstad 98:23-24).

Skal en forklare hva som skjer i hjernen når vi gjør de musikalske valgene vi gjør, kan det være hensiktsmessig å starte helt enkelt: Hvordan er det vi hører?<sup>9</sup> En forklaring av hvordan prosessen skjer fysisk uten å anvende medisinsk terminologi, er ikke lett. Men det vi allment kan si, er at å høre, er et samarbeid mellom hjerne og ører. Øret hører lyden, mens det er hjernen som tolker signalene. Denne koblingen er et grunnleggende forhold i forståelsen av hvordan vi hører. Selve hørselsprosessen kan vi forklare mekanisk, der øret omformer lydbølgene til nerveimpulser som blir sendt til hjernen. Musikk er på sin side komplekse stimuli som også forskere har vanskelig for å forklare hvordan blir hørt. En kan vise til studier

---

<sup>9</sup> [http://www.loc.gov/podcasts/musicandthebrain/podcast\\_charleslimb.html](http://www.loc.gov/podcasts/musicandthebrain/podcast_charleslimb.html)

Her har jeg tatt utgangspunkt i en forelesning/samtale utgitt på podcast der Dr. Charles Limb snakker om: Your Brain on Jazz: Neural Substrates of Spontaneous Improvisation.

og idéer som tar for seg elementære eksempler på lyd. Men når en tar for seg mer kompleks musikk, så har forskningen foreløpig ikke gode svar.

Vi kan tillegge musikk to aspekter, et *input* og et *output*.<sup>10</sup> Hvis en tenker seg en musikalsk aktivitet som det å danse til musikk, kreves det en hel del prosessering i hjernen. En må høre musikken, så prosessere den, så koordinerer den med bevegelser med det motoriske systemet. Samme prosessen er det å spille et instrument. Du må aktivt overvåke det du spiller. En må reagere på lyden som kommer inn (input) og reagere på lyden som kommer ut (output). Alle systemene jobber sammen i et komplekst samarbeid.

## **2.6 Hva skjer i hjernen når vi improviserer?**

Når en improviserer, produserer en et ”nytt” materiale, påstår Dr. Charles Limb i podcastforelesningen ”Music and the brain”.<sup>11</sup> Han spør hvordan dette er nevrokognitivt mulig? Det er fortsatt mye vi ikke vet om musikkens fortolkningsprosess i hjernen. Men vi kan slå fast at improvisasjon er en mental, kroppslig prosess. Vi kan videre si at musikalsk produktivitet som improvisasjon, er adferd på linje med det å snakke, synge og skrive etc. Dermed har vi belegg for å si at jazzimprovisasjon er et mentalt produkt og dermed bør forskningen rundt dette behandles som andre mentale prosesser.

I det øyeblikket improvisasjonen forekommer, skjer det en hel del som improvisatoren må ta stilling til, for eksempel struktur, form, harmoni og melodi. I min undersøkelse får improvisatorene mulighet til å høre melodien og å følge med på akkordskjemaet før de improviserer. Når så improvisasjonen tar plass, er det store mengder informasjon som skal resultere i nytt materiale. I standardjazz er ofte en ny melodi et ideal. Improvisatoren har en hel del forkunnskaper som hjelper ham i denne prosessen. Det er kunnskaper om skalarer, harmonier, innøvde mønstre og *licks* som han vet hvor kan passe inn. Disse elementene danner blant annet grunnlaget for den nye improvisasjonsmelodien. Denne melodien blir da generert i hjernen og trigget i det motoriske systemet og ut gjennom fingre, hender etc. til instrumentet.

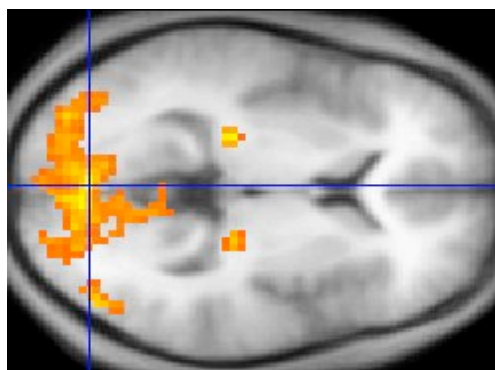
### **2.6.2 Aktuell nevrokognitiv forskning.**

---

<sup>10</sup> [http://www.loc.gov/podcasts/musicandthebrain/podcast\\_charleslimb.html](http://www.loc.gov/podcasts/musicandthebrain/podcast_charleslimb.html)

<sup>11</sup> [http://www.loc.gov/podcasts/musicandthebrain/podcast\\_charleslimb.html](http://www.loc.gov/podcasts/musicandthebrain/podcast_charleslimb.html)

Av aktuell forskning som er gjort på dette nevrokognitive feltet, vil jeg trekke frem et forsøk som Dr. Charles J. Limb, Associate Professor ved Johns Hopkins University<sup>12</sup> har gjort. Han er nevrokirurg og har øret som spesialfelt. For bedre å forstå hvordan vi oppfatter nerveimpulsene fra øret, har han studert forholdet mellom hjernen, musikk og jazzimprovisasjon. En av studiene han har gjort sammen med Allan R. Braun tar utgangspunkt i hva som skjer i hjernen når en spontant genererer musikk.<sup>13</sup> Denne studien skiller seg til en viss grad fra øvrig forskning siden en stor del av den musikk/hjerne-forskningen som har blitt gjort til nå, har tatt utgangspunkt i hjerneaktivitet når vi *lytter* til musikk. Limb og Braun har derimot sett på hjerneaktiviteten fra en utøvers side, og satt pianister til å improvisere på et ikke-magnetisk pianobrett mens de ligger i en fmri-skanner (*Functional magnetic resonance imaging*).<sup>14</sup> Den skanner hjernen og måler blodstrømmen i den. Ved hjelp av et anatomisk kart over hjernen koblet til skanneren, vil en da ha mulighet til å se hvor i hjernen det er høy aktivitet og lav aktivitet. Illustrasjonen under viser oss et tverrsnitt av hjernen der høy aktivitet har en mørkere gulfarge.



Oppgaven Limb og Braun ga til improvisatorene i fMRI-skanneren, var først å spille en C-durskala, for så å improvisere over denne. Deretter skulle de spille en bluesmelodi komponert av Limb, som de på forhånd hadde innstudert sammen med et playback. Til slutt fikk de improvisere fritt over playbacket. Ved å sammenligne bilder fra hjerneaktiviteten da musikerne improviserte med bilder fra da de spilte innøvd stoff, kunne en se forskjeller hvor i hjernen det var høy og hvor det var lav aktivitet. Eksperimentet viste at i den midtre, fremre delen av hjernen, *the prefrontal cortex (PFC)*, var aktiviteten høy. Her foregår det meste av

---

<sup>12</sup> [http://www.hopkinsmedicine.org/otolaryngology/our\\_team/faculty/limb.html](http://www.hopkinsmedicine.org/otolaryngology/our_team/faculty/limb.html)

<sup>13</sup> [www.hopkinsmedicine.org/hmn/s08/feature4.cfm](http://www.hopkinsmedicine.org/hmn/s08/feature4.cfm) og [www.loc.gov/podcasts/musicandthebrain/podcast\\_charleslimb.html](http://www.loc.gov/podcasts/musicandthebrain/podcast_charleslimb.html)

<sup>14</sup> Denne studien er også referert til i boken: *The Improvising Mind. Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Aaron L. Berkowitz 2010



prosesseringen av menneskelig aktivitet som kognisjon, selvforståelse og medfølelse – kunnskaper en lærer i samkvem med andre mennesker. Studien viste samtidig at i de øvre områdene av PFC, kalt *the lateral prefrontal cortex*, var det ingen aktivitet. Denne delen er linket til observasjon, altså de systemene i hjernen som overvåker om en gjør noe feil eller riktig. ”So essentially, a musician shuts down his inhibitions and let his inner voice shine through”.<sup>15</sup> Videre kom det frem at musikerne også gikk inn i en slags drømmetilstand. Vi har ikke et godt norsk begrep på akkurat dette fenomenet, men flere velger å kalle det for *flow*, eller *flyt*.

I flow-tilstand følger handling på handling i overensstemmelse med indre logikk som ikke ser ut til å trenge noen bevisst inngripen fra den handlende. Han opplever en enhetlig strøm fra det ene øyeblikket til det andre, der han har kontroll over sine handlinger, og der det er liten forskjell mellom fortid, nåtid og fremtid. (Fostås 2005:64)

Flow-tilstanden, slik den er beskrevet her, kan registreres dersom vi visuelt observerer improvisasjonsmusikere idet de lukker øynene og lar instrumentet tale for dem. De kan synes å gi seg helt og holdent over til musikken. Tonene flyter ut av instrumentet som om hver enkelt av dem skulle være omhyggelig plassert uten at musikerne har det til hensikt. Dette kan sammenlignes med eksemplet der Sudnows lærer improviserte uten helt å vite hva han gjorde. Spillet ble som en strøm av impulser. Studien Braun og Limb gjennomførte viste samtidig at når musikere kommer i denne fasen eller transen som vi kan kalle den, får hjernen et aktivitetsnivå som tilsvarer REM-søvn: “It’s tantalizing to think some connection exists between improvisation and dreaming, which are both spontaneous events. These musicians may in fact be in a waking dream”.<sup>16</sup>

For å oppsummere vil jeg sitere Mihaly Csikszentmihalyi på at ”en person i flow-tilstand har ikke et dualistisk perspektiv: Han er sine handlinger bevisst, men er ikke denne bevisstheten bevisst” (Fostås 2005:65). Det kan likevel være vanskelig å si hvorvidt en person er i flow-tilstand eller ikke. Dette er en tilstand hvor utøveren selv opplever hva som inntreffer. Flow-tilstanden vil uansett ikke oppstå automatisk når en improviserer. Jeg tror at for å oppnå denne tilstanden, må en være på det nivået som beskrives i sitatet over (ibid): *sine handlinger bevisst*. Når en gjør en handling bevisst, så har en en forståelse for hvilken betydning denne handlingen gir. Dermed tror jeg at det ligger til rette for å kunne slippe taket og la som Fostås

---

<sup>15</sup> [www.hopkinsmedicine.org/hmn/s08/feature4.cfm](http://www.hopkinsmedicine.org/hmn/s08/feature4.cfm)

<sup>16</sup> [www.hopkinsmedicine.org/hmn/s08/feature4.cfm](http://www.hopkinsmedicine.org/hmn/s08/feature4.cfm)

sier: "...følge handling på handling i overensstemmelse med indre logikk som ikke ser ut til å trenge noen bevisst inngripen fra den handlende" (Fostås 2005:65).<sup>17</sup>

## **2.7 Improvisasjon versus notert musikk.**

All musikk har elementer av improvisasjon ved seg, selv om en kanskje ikke tenker slik når en hører Griegs konsert Amøll. Selv om denne musikken ikke blir spontant generert, har den andre elementer av improvisasjon ved seg. Et konkret eksempel vil være om vi sammenligner to ulike innspillinger av denne konserten. Hvordan kan vi tenke oss utfallet av denne sammenligningen? Et opplagt svar vil formodentlig være at de ikke er like, siden det vil være forskjell på lengde, dynamikk, betoning etc. Altså er det en individuell prosessering av notematerialet mellom utøverne, som ingen gjør helt likt. I dette perspektivet kan vi gå ut fra at det også innenfor den klassiske musikktradisjonen er en framføringspraksis hvor det forekommer elementer av en type improvisasjon som ikke går under den etablerte praksis. Dette skjer på tross av at utøverne har et felles mål om å reprodusere komponistens verk etter hans/hennes intensjoner.

Sammenligner vi så tradisjonene jazz og klassisk, vil en klassisk musiker hente sitt tonemateriell fra notene, mens en jazzmusiker vil hente sitt tonemateriell fra både akkordskjema, melodi og egne *licks*, samt feedback fra publikum og medmusikere. Informasjonsprosessen som trigger de musikalske handlingene er ulik. Den som leser notene, vil gjennom det visuelle tolke notesymbolene for betydning før det trigger det motoriske systemet til å utføre den handlingen som representerer det aktuelle symbolet. I jazzmusikerens hode foregår prosesseringen litt annerledes siden det visuelle har en annen betydning. Selvsagt får en mye nødvendige informasjonen ved å se på akkordskjemaet, og en får mye informasjon ved se på kroppsspråket til de musikerne en spiller sammen med. Men det er det auditive i prosessen som blir den viktigste faktoren. Det å lytte til de andre, samtidig som en lytter til seg selv.

The basic difference between classical musical performance and jazz performance is that in the former the music has a life on its own, and is in certain ways more important than its performance, whereas in jazz the performance always seems to be more important than the music being played. The reason for this may be that jazz normally includes both the pre-composed piece of music, and the spontaneous variations of the piece in the same performance. And it's the latter one that makes the performance exciting, and differs from the classical performance. In the improvisation part the performer is left alone to express

---

<sup>17</sup> For å høre mer om Csikszentmihalyi sine tanker om *flow*, anbefaler jeg:  
[http://www.ted.com/talks/mihaly\\_csikszentmihalyi\\_on\\_flow.html](http://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow.html)

his feelings on the instrument, this is a very self-revealing process, and jazz music offer little “room” for the performer to hide who he is (Solstad 1998:16).

En innspilling med klassisk musikk blir gjerne vurdert etter musikerens evne til korrekt gjengivelse av komponistens føringer i partituret. Det er andre kriterier som gjelder når det kommer til vurdering av jazzimprovisasjon. Dette vil blant annet være autentisitet i stil, refleksjon over sin egen rolle i samspillet, gode eller dårlige valg i forhold til det harmoniske underlaget. Et humoristisk utsagn i jazzmiljøene er at en ikke kan spille feil i improvisasjon. Dette kan også betraktes som en sannhet, for begynner en å påpeke spillefeil, fjerner en seg samtidig fra improvisasjonens væremåte. Improvisasjonen blir til underveis, og det en da vil spille ”feil”, vil være med på å vise veien videre. Solstad trekker også inn at selve utførelsen av musikken er viktigere enn musikken som blir fremført. Grunnen til det er at improvisasjonen blander de elementene som er ferdig komponert med spontane variasjoner.

Jeg har tidligere vært inne på Csikszentmihalyis tanker om flow ved å vise til Fostås (2002) *Instrumentalundervisning*. Her får vi høre om hvordan han ser på forskjellen mellom utøving av komposisjon og improvisering: ”En musiker følger slavisk en komponistdiktators oppmerkede toneveier, mens en improvisasjonsmusiker binder seg til selvpålagte spilleregler og stilmessige restriksjoner” (Fostås 2002:65). De negativt belastede ordene Csikszentmihalyi bruker som ”slavisk”, ”diktator”, ”oppmerkede toneveier”, er ingen positiv tilnærming til komponert musikk og kan ha en uheldig innvirkning på utøvelsen. Men skal vi tro Csikszentmihalyi, har improvisasjonsmusikeren dermed en større selvbestemmelsesrett over hva det er han skal spille. At dette premisset ligger til grunn, kan også ha en negativ effekt. Enkelte improvisasjonsmusikere kan være redde for å bruke begrepet improvisasjon om spillingen sin. Begrunnelsen for en slik innstilling kan være at improvisasjonsbegrepet kan gi assosiasjoner til noe som ikke er forbredt og derfor virker metodeløst. Men som vi har sett i ulike definisjoner, improvisasjon har mange elementer i seg som gjør at en kan fjerne seg fra denne tolkningen. Likevel er det mulig å anta at en finner flere stereotype holdninger i musikkmiljøer der improvisasjon fortsatt ikke er en likestilt aktivitet med det å interpretere klassisk notert musikk. En veileder sa til meg en gang at han var til stede under en trompeteksamen der repertoaret var improvisasjon over standardlåter. Kandidaten spilte bra, og sensor spurte om kandidaten hadde laget dette selv. Ved å stille et slikt spørsmål viste ikke sensor forståelse for hva improvisasjon innebærer. Men kunnskaper om improvisasjon blir stadig mer anerkjent og utbredt, særlig i fremveksten av rytmiske linjer innen høyere utdanning og fagtilbud ved andre musikkfaglige utdanningsinstitusjoner. Også i kulturskoler

bruker lærere improvisasjon som metode når barn og unge skal lære å traktere instrumenter. Innlæring via mestermetoden, der hermingen er sentralt, er også en etablert metode. Jeg skal ikke gå nærmere inn på fordeler og ulemper ved ulike instrumentlæringsmetoder, men vil påpeke at det er positivt med erfaringsutveksling mellom de ulike tradisjonene.

## **2.8 Improvisasjon som språk, kommunikasjon og historiefortelling.**

Slik jeg har behandlet improvisasjon i en standardjazztradisjon, har det dreid seg mye om det å skulle videreutvikle påbegynte musikalske idéer. Helhetsperspektivet, altså bevisstheten omkring det totale musikkforløpet, bør være overordnet. For unge musikere som lærer seg å improvisere, kan det være utfordrende å få tak i perspektivet. I begynnelsen kan hvert akkordsymbol utløse egne idéer som stadig blir avløst av nye idéer etter hvert som låten går videre. Art Farmer sier følgende:

”...spelling chords in performance was nothing by itself, it didn't give you a melody. Playing C-E-G-Bb on C7 chord might be nice occasionally, but it still leaves a lot of space to be filled up. You had to find out what notes you could add to it to make some kind of musical idea, some kind of phrase” (sitert i Berliner 1994:160).

Her får vi høre hvordan en ung Art Farmer tenker rundt det å fokusere på den aktuelle harmonien uten å sette en musikalsk idé i en større sammenheng. I dette tilfellet føltes det ikke tilfredsstillende nok å bare utheve tonene i harmonien som ble spilt. For å få det nødvendige perspektivet på helhet i en improvisasjonsutøvelse, kan det derfor være lurt å tenke på jazzimprovisasjon på samme måte som en gjør når en kommuniserer. Vi har alle et forhold til det å kommunisere. Kroppsspråket vårt og stemmen viser hva og hvordan vi vil kommunisere i en dialog. ”One approach is for me to think of myself as being two players. See, the upper player was one guy and the lower player was another guy. I was telling a story as if there was a dialogue between the two players” (Lonnie Hillyer i Berliner 1994:195). Lonnie Hillyer illustrerer her hvordan han improviserer med tanke på å ha en dialog mellom det øvre og det lavere registeret.

I tillegg til den teoretiske tilnærmingen til improvisasjon finnes det, som vi ser av Lonnie Hillyer sitt utsagn, også et narrativt perspektiv. Når en går på scenen, er det ikke nødvendigvis for å vise at en behersker et teknisk repertoar av instrumentets muligheter, men fordi en har

noe som en vil dele med andre som er til stede, en vil fortelle og formidle noe. Dersom vi ser improvisasjon i et slikt narrativt lys, vil det være naturlig å sette det i sammenheng med språklige metaforer siden musikken deler mange likheter med språkets struktur. Her tenker jeg for eksempel på lingvistiske termer som vokabular, grammatikk og syntaks. For at musikk og improvisasjon skal oppleves som meningsfylt, bør den inneholde disse elementene satt sammen på en logisk måte. Både musikken og språket har kommunikasjon som det overordnede målet. Stemmen vår er et instrument når vi synger, men bare det å bruke stemmen når vi snakker, har mange likheter med en musikalsk utøving. Stemmen vår varierer i tonehøyde, den varierer i intensitet når vi er engasjert eller uengasjert. Den er påvirket av hvilken sinnstilstand vi er i. Det er for eksempel lett å skille en sint stemme fra en glad stemme, en redd fra en trygg etc. Hvordan vi bruker stemmen vår, påvirker hvilket budskap vi sender. Verbal kommunikasjon er en blanding av spørsmål, svar og meddelelser. I musikken har spørsmål og svar en lang tradisjon i ulike sjangere, særlig gjør dette gjeldende seg innenfor blues. Når en stiller et spørsmål, stiger gjerne stemmehøyden på siste stavelse. For eksempel i spørsmålet: "Hva er klokka?" Den siste stavelsen i klokka (-ka), vil ha en høyere tonehøyde enn det som kommer forut for stavelsen. Dersom tonehøyden ikke stiger, vil det ikke lenger høres ut som et spørsmål. Vi ser et noteeksempel:

**Fig. 2**



Første takt viser en nedadgående bevegelse. Stiller vi spørsmål på denne måten blir spørsmålet gjerne ikke oppfattet som spørrende. I takt 2 derimot, får spørsmålet en spørrende karakter.

På samme måte som et spørsmål gjerne går *opp* i tonehøyde, går et svar som regel *ned* i tonehøyde. Fig. 3 viser i første takt hvordan det vil høres ut å svare på et spørsmål ved å gå opp i registeret på slutten. Det vil trolig oppleves som utilfredsstillende å svare på denne måten. Når vi heller beveger oss ned i registeret, blir svaret mer fullstendig.

**Fig. 3**



Setter vi sammen de to taktene så får vi et spørsmål og et svar som oppleves som meningsfylt og troverdig.

**Fig. 4**



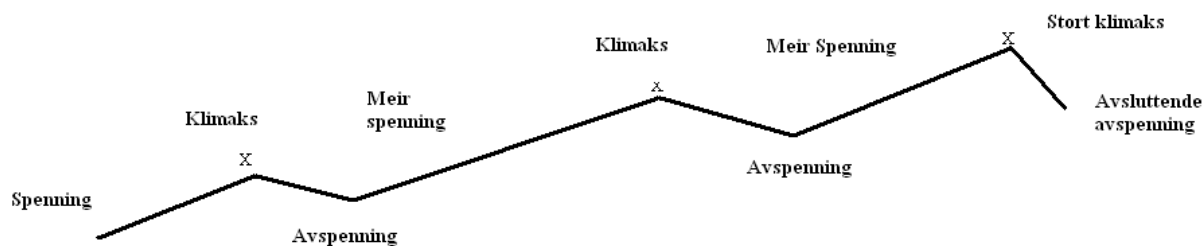
Spørsmål/svar-spillemåten gir et naturlig opphav til metaforbruken til språket fordi oppbygging og artikulasjon er lik. For unge improvisatorer er det å koble noe de kan til noe de er mer usikre på, være en fin pedagogisk utfordring. Riktig nok stiller Ingrid Monson seg noe kritisk til bruken av språkmetaforen:

”While I don’t particularly like the fact that language has suggested itself as the general model of relationality, the metaphor of discourse and writing seem here to stay. We need to remember that they are metaphors placing language at the center of the univers and may or may not be fully applicable to non-linguistic phenomena such as music.” (Monson 1996:209)

Ingrid Monson er skeptisk til hvorvidt en modell for språket kan anvendes på et fenomen som i utgangspunkt er ulikt. Jeg mener at ut fra de eksemplene som står beskrevet ovenfor, så er det legitimt å sammenligne språk og musikk. Det er opplagt ulikheter, men sett i lys av at begge har kommunikative egenskaper og formål, kan en slik metaforbruk være hensiktsmessig. For unge improvisatorer kan et språklig aspekt være til hjelp i fraseoppbygninger og til spørsmål og svar som det vises til i eksemplene over. En språklig, metaforisk tilnærming vil også gjøre det lettere for de som hører på en improvisasjon å følge med på hva improvisatoren prøver å formidle. Ser en da metaforen i et litt større perspektiv, vil da være naturlig å se improvisasjonen som en fortelling.

## 2.9 Historiefortelling som metafor for jazzimprovisasjon.

Fig. 5



The jazz musician improvises music much like a storyteller tells a story. A storyteller must know the different episodes that make up the plot of the story. He must be aware of where he is in relation to the whole story. (...) Success in understanding the story is greatly dependent on an understanding of the way language is being used (Solstad 1991:10).

Improvisasjon har mange av de samme kjennetegnene som det å fortelle en historie. Fra du begynner å fortelle, er historien i gang. Hos tilhørerne skapes forventninger og spenning om hva det er de kommer til å få høre. Fortelleren ønsker å improvisere på en slik måte at disse opplevelsene og virkningene blir innfridd og forsterket. Det gir fortelleren anledning til å komme med overraskende momenter som tilhørerne kan forbauses over og reagere på. De kan bli tilfredsstilt når de hører det de forventer å høre, og de kan bli overrasket hvis det kommer noe annet.

Dramaturgisk oppbygning et viktig element i fortellingen. Røper du plottet tidlig i en spenningsroman, blir spenningen vanskelig å opprettholde og bygge videre på. Konturen i Fig. 5 (Abersold 1992:44) viser hvordan en opprettholder spenningsnivået over et lengre tidsperspektiv. Underveis er det små høydepunkter mens det største klimakset inntreffer mot slutten av fortellingen. På denne måten vil spenningen eskalere, og publikum vil forhåpentligvis henge med og bli nysgjerrige på hvordan dette ender. Som Solstad skriver, må improvisatoren til en hver tid vite hvor han er i handlingen. Historien og karakterene i den utvikler seg gjennom det aktuelle tidsrommet, derfor er det nødvendig å vite hvor i handlingen fortelleren er for å skape sammenheng og mening for tilhørerne.

En kan også tenke seg at handlingen er en måte å forstå formen på. "In order to express himself clearly, the storyteller needs a proficient command of a language in which creative selfexpression and spontaneous conversational interaction are important indicators" (Solstad

1991:10). Solstad understreker her hvor viktig det er å ha et stort vokabular over språk som en kan uttrykke seg med. Om det samme temaet skriver Berliner følgende:

Miles Davis once advised Tommy Turrentine that players could play "simple and sound good," if they understood how to "phrase." Turrentine elaborates, explaining that improvising "linear or melodic" ideas is like "writing a sentence". The commas, the periods, and the exclamation points have to be very pronounced (Berliner 1994:157).

Informasjonen i en improvisasjon er omfattende. Spiller en uten å ta pauser, vil lytterne ikke klare å oppfatte noe substansielt. *Chunking* (gruppering) kan forenklet forklares ved at hjernen deler større informasjonsenheter i mindre grupper. På den måten kan vi lettere hente informasjon fra kilden. Men informasjonsstrømmen kan likevel ikke være uendelig. "If we submerged in a continuous stream of sensory information, everything would only appear as an amorphous mass of indistinct and meaningless sensation" (Godøy 2008:121). Rolf Inge Godøy poengterer hva som skjer når informasjonsmengden ikke stopper opp. En vil bare ha en fornemmelse av et stoff uten struktur. En kan si det så enkelt at en melodi som ikke har stopp i seg, vil ikke bli oppfattet som en melodi, bare en kontinuerlig strøm av lydinformasjon. "Paul Ricoeur presented similar ideas on the need for discontinuity in our minds, concluding that interruptions of continuous sensations are necessary to make sense of the world" (ibid). I et mer overordnet perspektiv går Ricoeur lengre når han sier at for å forstå sammenhengene i verden, er en avhengig av å få avbrekk. I en mer improvisatorisk sammenheng kan en trekke parallell til likhet, kontrast og variasjon i utøvingen.

Monsons kritikk mot bruk av språkmetaforer representerer en skepsis mot at improvisasjonen skal tenkes som et stykke programmusikk. En kan lett få den tanken når en leser Solstads påstand om at fortelleren må kjenne til ulike episoder som utgjør *plottet* i historien, samtidig som han må være bevisst sin egen rolle i sammenhengen (Solstad 1991:10). Er det slik Solstad ser for seg at en improvisator skal tenke i utøvelsen? En kan fort få følelsen av at en skal improvisere frem en handling som er ferdig konstruert. Solstad bruker nok fortelleren og fortellingen som metafor for sin tenkning om improvisasjon. Han ser historien som en måte å tenke strategi og inspirasjon for hvordan en skal strukturere og legge opp improvisasjonen:

An auditory system is necessary in order to hold the meaning of what is currently being said, while we determine the meaning of what was just said. (...) Just imagine that every word were forgotten as soon as it was spoken. In the same way, an improviser also needs a system which stores the most recent tone choices, while comprehending the meaning of what was just played (Solstad 1991:36).



Even Ruud mener dette er et omdiskutert tema i kunstfilosofien. I hvilken grad opphavspersonens intensjoner vil være avgjørende for vår måte å oppleve eller avkode en mening, er ikke helt enkelt å avgjøre (Ruud 2005:116). Han hevder at det alltid vil eksistere en diskusjon om hva det er i musikken tilhøreren vil kunne forstå eller avkode. Sosiokulturelle forutsetninger har mye å si for hvordan man som tilhører er i stand til å tolke mening fra improvisasjonen. "What a given audience member can recognize in a jazz performance depends on that person's age, experience, attention, memory, timbral sensitivity, and aural ability, among other factors" (Monson 1996:125). I tråd med dette sitatet påpeker også Finn Benestad hvor viktig det er å "se" musikken i sin riktige kontekst: "Musikkfortolkning må ha en musikkforståelse som basis. Man må for eksempel kjenne til Bachs bruk av symboler, så som synd, skyld, pine og lignende, for i det hele tatt å kunne fatte dybden i hans skaperverk" (Benestad 1976:391). Jeg synes at Benestad tar sterkt i her, men som også Monson påpeker, må det ligge en kompetanse hos lytteren for at utøverens intensjoner blir riktig forstått. Hvorvidt et høyt kompetansenivå i musikkforståelsen egentlig har noe å si for hvordan en opplever musikken, sier sitatene til Benestad og Monson lite om. Jeg tror at musikkforståelsen ikke trenger å være utpreget høy for å oppleve musikk som meningsfull. Men sett i lys av en søking etter en dypere forståelse, for eksempel hvordan affektlæren fremtrer i Bach sine kantater, kreves det opplagt en musikkforståelse på et høyere nivå.

## **2.10 Musikk og følelser.**

---

Følelser kan vanskelig la seg konkretisere gjennom musikk. Hvordan kan følelser i musikken forstås? Dette er både et filosofisk og etnokulturelt spørsmål "The first problem concerns the fact that music is often perceived as expressive of emotion – despite that music is not a sentient being" (Juslin/Sloboda 2001:8). Musikk er lydbølger og ikke representasjoner av følelser. Men at følelser påvirker utøvere i utøvingen, det kan en lett forstå. "(...) if something's bugging me, just grab the guitar and play out the anger; happy, horny, mad or sad, the guitar was right there. It was incredible luxury to have this instrument to stroke whenever the passion overcame me" (ibid:310). I dette sitatet forteller B.B. King om hvordan hans følelser fikk utløp gjennom gitarspillingen.

Musikk er etter manges mening, og i tråd med det som Julsli/Sloboda mener, en representasjon for følelser. Det er ikke så rart med tanke på vår vestlige kollektive oppfattelse av den melankolske moll og optimistiske dur. I en musikkvitenskapelig tradisjon kan vi snakke om at persepsjon av musikk kan gi lytterne følelser og i flere tilfeller vil dette være kontekstuell.

Følelser kan derfor påvirke utøverne i deres måte å spille på og tilhørerne kan lytte til musikk som gir dem ulike følelser. Men det som er mest interessant for meg, er om også improvisasjon kan formidle følelser. En følelse trenger ikke nødvendigvis være en konkret følelse slik som i eksempelet til Benestad. Selv om Patrik N. Juslin mener at utøvere tar i bruk flere virkemidler og tegn for å uttrykke spesielle følelser, kan også en følelse være å forberede en forventning. "Performance analyses have shown that performers may use a number of cues to express specific emotions" (Juslin/Sloboda 2001:316). Les Wise poengterer hvordan en kan forberede en konsonans ved å introdusere en dissonans. En improvisator kan holde improvisasjonen gående uten at publikum føler at den skal noe sted. "One of the keys to improvisation in the control of consonance (resolution) and dissonance (tension). Without this fundamental concept, solos will many times sound as though they are "going nowhere." To state it very simply: dissonance (tension) should be followed by consonance (resolution)" (Wise 1980:4).

Jeg vil påstå at egne følelser legger føringer for hvordan improvisasjon utøves. Men om dette kan overføres til andre, er usikkert. En kan for eksempel si at denne improvisasjonen oppleves som uttrykksfull fordi den ble fremført med innlevelse og synlig engasjement.

## **2.11 Improvisasjonsmetoder og modeller.**

Jeff Pressing (1946-2002) var komponist, utøver og musikkforsker. I forskningsarbeidet sitt har han lagt vekt på kognitiv modellering av bevegelsesmønstre (motor behaviour) og ferdigheter satt inn i en matematisk modell. I artikkelen *Improvisation: Methods and models* (1988) omtaler han denne som: "...the first proper (though by no means necessarily correct) theory of improvised behavior in music" (Pressing 1988:129). Persepsjon av musikk utforskes oftest fra lytterens posisjon. Men modellen til Pressing viser oss hvordan utøvelsesprosessen fungerer hos en improviserende musiker. Jeff Pressing utarbeidet denne modellen på slutten av 1980-tallet, og dagens teknologi gir betydelig større mulighet til å få konkrete,

forskningsrelevante svar. Forskningen til Dr. Charles Limb viser oss for eksempel muligheter i den musikk-kognitive forskningen. Å kunne vise til hvordan blodgjennomstrømmen øker eller minsker i spesielle deler av hjernen, som er linket til ulike bevissthetsnivåer, var ikke like aktuelt da som nå. Men jeg mener modellen er viktig også i dag og spesielt med tanke på hvordan tilblivelsen av utøvelsesprosessen fungerer hos en improviserende musiker. Denne modellen vil gi innsikt i de prosessene som skjer i musikeren som improviserer fra lyden er intendert til den blir realisert. Jeg har tidligere i dette kapitlet diskutert at det en spiller, ikke alltid vil være intendert før det blir realisert. At motorikken legger føringer for det realiserste lydforløp er selvsagt. Men i hvor stor grad de innøvde licksene og mønstrene vil sette preg på modellen, vil for eksempel være interessant å se på i Pressings modell.

Tord Gustavsen refererer også til Pressings modell i avhandlingen “Improvisasjonens dialektiske utfordringer” (1998). Jeg har støttet meg til hans artikkel for å kunne forstå Pressings improvisasjonsmodell bedre. I utarbeidelsen av denne modellen stilte Pressing følgende spørsmål: ”How do people improvise?”, ”How is improvisational skill learned?” Disse spørsmålene danner utgangspunkt for modellen. Pressing påpeker at enhver teori om improvisasjon må forklare tre ting: Hvordan mennesker improviserer, hvordan mennesker lærer seg improvisasjonsteknikker; og opphavet til novel.<sup>18</sup> Pressing ser videre på improvisasjonsprosessen som et genereringsarbeid der stadige musikalske hendelser utvikler seg (Gustavsen 1998:15).

## **2.12 Improvisasjonsligningen.**

Improvisasjonsligningen er tilsynelatende lite musikalsk utformet. Den kan sies å representere et rammeverk for improvisatorens oppfatninger av musikalske hendelser, både forutgående og fremtidige. Improvisasjonen kan sees på som oppdelte sekvenser av ikke overlappende seksjoner. I seksjonene vil de musikalske hendelsene ta sted. Pressing kaller hendelsene for ”event-kluster”, representert med: **E<sub>i</sub>**.

$$\mathbf{I} = \{ \mathbf{E}_1, \mathbf{E}_2 \dots \mathbf{E}_n \}$$

---

<sup>18</sup> ”Novel” kan i denne sammenhengen knyttes til originalitet og nyskapning.

Improvisasjon kan på denne måten fremstilles i en enkel skjematisk form. Improvisasjonen **I**, blir en rekke av **E<sub>i</sub>**, *event-klustere*. Det som skjer videre er at **E**, blir trigget i et tidsforløp der handlingene er forutbestemt.

$$t1, t2, t3...tn$$

Vi kan si at improvisasjonen er en serie hendelser (*i*+1) i tid. Hendelsene blir påvirket av tidsintervallet (**t1**) og forutbestemmer genereringen av **E<sub>i+1</sub>**. De musikalske handlingene (**E<sub>i+1</sub>**) er basert på de forutgående handlingene **E1 E2..** For å generere en ny hendelse, setter Pressing opp denne modellen:

$$(\{E\}, R, G, M)^i \rightarrow E_{i+1}$$

**{E}** er improvisatorens forståelse av de musikalske hendelser som har skjedd frem mot **E<sub>i</sub>**. **R** er en referent og kan være for eksempel et akkordskjema. Pressing sier om referenten: "The referent **R** (if one exist) an underlying piece specific guide or scheme used by the musician to facilitate the generation of improvised behaviour" (Pressing 1988:153). **G** er målsettingen for improvisatoren, eller som Gustavsen skriver, en aktiv intensjonalitet. **M**, er en betegnelse for *long term memory*, langtidshukommelse. Ligningen gjelder for improvisasjon der improvisatoren spiller alene. Pressing tar også høyde for at improvisasjonen kan være forberedt og dermed kan være forutbestemt. Avgjørelser som er blitt tatt i situasjonen *i*+1 kan strekke seg et kort øyeblikk inn i fremtiden. Den kan også strekke seg tilbake i tid før den første **t1**, og det avhenger da av hvor mye forarbeid improvisatoren har gjort før improvisasjonen. Hovedhensikten med denne modellen er, som Gustavsen sier, "å være utforskning av genereringen av situasjonen *i*+1"(Gustavsen 1998:15). For å nærme seg disse, har Pressing analysert de kognitive delene og funnet frem til at **E** har en rekke *aspekter*.

### 2.12.2 Aspekter.

Tord Gustavsen omdefinerer ordet "aspekt" til en musikalsk term på denne måten: "Et "aspekt" er utkrystallisert oppfatning eller benevnning av den musikalske hendelse – en representasjon av en hendelse med et bestemt fokus." (Gustavsen 1998:15). Pressing drar på sin side frem tre aspekter han mener er relevante: **Det akustiske** (produsert og perseptert lyd), **det musikalske** (en kognitiv representasjon av lydene), og **det motoriske** (timing av det motoriske, som for eksempel *touch*, det som har med bevegelse å gjøre). Pressing påpeker at det også er andre aspekter som kan være med på å påvirke improvisasjonssituasjonen slik som

det emosjonelle og det visuelle. Aspektene eksisterer i to former: Den intenderte og den realiserste: "Furthermore each aspect exists in two forms, intended and actual" (Pressing 1988:154). Hvert aspekt av et **E** kan igjen deles opp i tre nye deler for "analytisk representasjon" (Gustavsen 1998:16).

1. *Objekter O*, er en perseptuell eller kognitiv enhet (oppfattelse av en akkord).
2. *Features*<sup>19</sup> **F**, er egenskapene og de mindre delene objektene er byget opp av. For eksempel intervaller i en akkord, eller fingerplassering og fingersetting i et bevegelsesobjekt.
3. *Prosesser P*, er beskrivelser av forandring i *objekter* eller *features* over tid.

Gustavsen bruker begrepet "analytisk representasjon" om **O**, **F**, og **P** (objekter, features og prosesser) som viser oss den intenderte informasjonen ved  $t_i$ . Ved  $t_{i+1}$  vil mye av  $E_i$  sin realiserste form være oppfattet og vil bli brukt til å redefinere representasjonen av en ny  $E_i$ . Denne prosessen kaller Pressing for dekomposisjon (Pressing 1988:154). "I Pressings modell representerer kunnskaper i disse størrelsene all den informasjonen om  $E_i$  som improvisatoren trenger i sin avgjørelse angående  $E_{i+1}$  (Gustavsen 1998:17).

### **2.12.3 Kognitiv styrke/"arrays".**

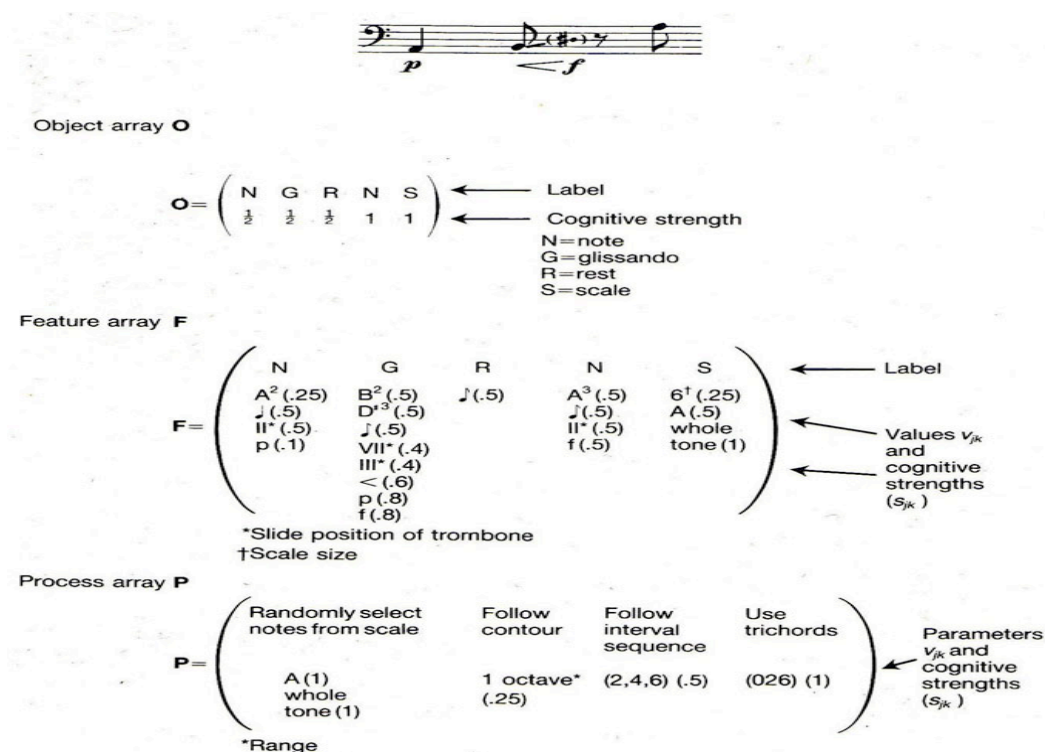
---

Kognitiv styrke (cognitive strenght) er markert som  $s$  eller  $s$  value. Kognitive styrker kan vi si er en slags *identifiserbar intensitetsverdi* som forteller hvor stor oppmerksomhet eller vekt den aktuelle størrelsen har i improvisatorens bevissthet (Gustavsen 1998:17). Det gir oss en praktisk betydning til den analytiske representasjonen av aspekter, objekter, *features* og prosesser. Kognitive størrelser har i Pressings modell en styrke som måles med en faktor mellom 0 og 1. Nedenfor ser vi Pressings modell som forklarer hvordan et improvisert tromboneparti kan tenkes. "Possible object, feature, and process arrays corresponding to a short trombone motive" (Pressing 1988:156).

**Fig. 6**

---

<sup>19</sup> Jeg har valgt, som Gustavsen, å bruke denne betegnelsen *features* pga at det ikke finnes et passende norsk uttrykk.



Eksempelet viser oss at Pressing har brukt *N* for *note*, *G* for *glissando* og *R* for *rest*. I utgangspunktet kunne andre momenter ha vært med som for eksempel *B* for *bend*. Gustavsen påpeker at hvert enkelt aspekt blir på denne måten svært variert og nyansert i Pressings modell. "...mangfoldigheten og nyanserikdommen systematiseres i begrepet om de kognitive størrelsene som arrayvariabler, variabler i et tabellformat der betegnelser utgjør en kolonne og verdier kognitiv styrke utgjør den andre" (Gustavsen 1998:17).

#### 2.12.4 Valgsituasjoner.

Jazzimprovisasjon er å ta musikalske valg. En må velge hvilken type musikk og stil som skal spilles, en må for eksempel velge takt, rytme og styrke for hvordan en vil utforme musikken. Når slike situasjoner inntreffer, får valgene konsekvenser for hvordan improvisasjonen tar form. For at improvisasjonen skal oppleves helhetlig, er det viktig at det en spiller står i sammenheng med det en har spilt like før og hvordan det spilles like etterpå. Etter hvert som hendelsesforløpet utvikler seg, oppstår det valgsituasjoner en må forholde seg til. En skaper eksempelvis variasjoner, kontraster, repetisjoner og videreutvikling av motiver. Pressing prøver å modellere og fremstille valgsituasjonene som improvisatoren står i, når improvisatoren *genererer hendelsen  $E_{i+1}$* .

### 2.12.5 Assosiativ generering vs. bruddgenerering.

---

Pressing skiller mellom to forskjellige typer ”generering” for videreføring: Assosiativ- og bruddgenerering (”associative and interrupt generation” Pressing 1998:155).

“Production of  $E_{i+1}$  occurs primarily on the basis of long term factors (**R**, **G**, stylistic norms, and ongoing processes), and by evaluation of the effect and possibilities of  $E_i$ . There seem to be only two methods of continuation used: associative and interrupt generation. In associative generation the improviser desires to effect the continuity between  $E_i$  and  $E_{i+1}$ , and picks new arrays **O** $_{i+1}$ , **F** $_{i+1}$ , **P** $_{i+1}$  whose set of strong cognitive components includes all or nearly all of the strong cognitive components of **O** $_i$ , **F** $_i$ , **P** $_i$  with the parameters values of these shared components being directly related ... In other words the  $E_i$  components with high *S* values carry their information on in some way to  $E_{i+1}$ . [...] In the case of interrupt generation the improviser ... breaks into different musical directions by resetting a significant number of strong components of **O** $_{i+1}$ , **F** $_{i+1}$ , **P** $_{i+1}$ , without any relation to  $E_i$  except possibly those chosen to be normative with regard to style in the piece, or intrinsic to the referent (if present) or goals. Clearly, the more strong components that are reset the greater the sense of interruption” (Pressing 1988:155).

$E_{i+1}$  er Pressings term for øyeblikkets valgsituasjon, og den utspiller seg på grunnlag av *long term*-faktorene **R** (referent), **G** (goals/mål) og *stylistic norms, and ongoing processes*. *Stylistic norms* er rammeverket improvisatoren jobber innenfor, som legger føringer og begrensninger i tråd med stilens karaktertrekk. I min oppgave vil dette være akkordskjemaet til standardjazzlåten ”Ceora” som fungerer som referent (**R**). **G** (goal) står for det som er improvisatorens målsetning og strategi for improvisasjonen i det aktuelle tidspunktet, *i*. De pågående prosessene (*ongoing processes*) blir hos Gustavsen beskrevet som en aktivert musikalsk prosess, som vil ha en egen tyngde i valgsituasjonen (Gustavsen 1998:20). Han trekker også frem at det muligens vil oppstå et spenningsforhold mellom de pågående prosesser og intensjoner dersom intensjonene er vanskelige å oppfylle.

I de stabile *long term*-faktorene skjer et spontant analyse- og komposisjonsarbeid der tonevalgene i improvisasjonen gjøres (”evaluation of the effects and possibilities of  $E_i$ ”). ”I dette arbeidet er en praktisk anvendbar representasjon av den til enhver tid forutgående musikalske hendelsens relevante *kvaliteter* helt avgjørende” (ibid). Videre kommer en til termene *effects* og *possibilities* som åpner for at viderespinningsprinsippet kan brukes i to ulike retninger. Improvisasjonen blir formet av musikalske hendelser, og det en spiller, kommer av konsekvenser av det som har blitt spilt like før. Tidligere handlinger legger altså

føringer for ens framtidige handlinger (*effects*). Likevel vil improvisasjonen åpne opp for mange andre valg og videreføringer som improvisatoren kan vurdere (*possibilities*). Dette henger sammen med improvisatorens fantasi og, som Gustavsen skriver, ”spontan analytisk virksomhet” (ibid). Pressing kommer så med to muligheter for hvordan genereringen av neste situasjon oppstår, assosiativ generering og bruddgenerering (*interrupt*). Den assosiative genereringen er ønsket om å ha kontinuitet mellom  $E_i$  og  $E_{i+1}$ . Dette skjer ved at improvisatoren plukker de sterke komponentene fra  $O_i$ ,  $F_i$ ,  $P_i$  og viderefører disse til  $O_{i+1}$ ,  $F_{i+1}$ ,  $P_{i+1}$ . Bruddgenereringen skjer ved at en tar bort eller former kjennetegnene ved  $O_i$ ,  $F_i$ ,  $P_i$ . Jo mer som forandres, jo sterkere blir bruddet som videreføres.

#### **2.12.6 Variasjon og kontrast.**

---

Teorien til Pressing belyser også hvordan en skaper kontrast og variasjon i den assosiative genereringen. Poenget til Pressing er at en kan ta svake eller fraværende komponenter i  $E_i$  og fremstille nytt materiale i  $E_{i+1}$ . Eksempelvis kan en tonesette en rytme og synkopere denne slik at rytmen i takten forskyves. Gustavsen er også inne på at en kan innføre en todimensjonal virkning, *call and response*, hvor musikalsk aktivitet i ett registerområde for eksempel kan ”krydres” med korte innslag fra et annet (Gustavsen 1998:22). Denne formen for videreføring fungerer ofte som en variasjon, men for at det i stedet skal kunne oppstå en kontrast, sier Pressing følgende:

In the case of contrast-type associative generations, at least one strong component of either the feature or process arrays must either move from near one end of its possible range of values to near the opposite end, or cross some perceptually significant boundary. Meanwhile all other strong components change either very little or not at all (Pressing 1988:156).

Altså må minst én sterk komponent i *feature* eller *process arrays* flyttes fra en ende av verdiskalaen til den andre for å danne en ny normalitet.

#### **2.12.7 ”Related event clusters”.**

---

Jeg har prøvd å belyse hvordan den assosiative og den brutte genereringen skaper musikalske hendelser over tid. Tar vi dette som utgangspunkt, kan improvisasjonen betraktes som en



rekke *event-cluster classes*, som Pressing kaller det. *Event-cluster classes* er relaterte musikalske hendelser (*events*) som er bundet sammen med en assosiativ generering. Videre lager Pressing en ligning som omfatter dette (Pressing 1988:157):

$$I = \{ K1, K2 \dots KA \}$$

*Event-cluster classes* er markert med **K** i Pressings model. ”Hver **K** må inneholde minst en **E**, og kan defineres ved de sterke komponentene i objekt-, feature-, og prosessarrayene som deles av de **E** ene som utgjør **K**’en” (Gustavsen 1998:22). Vi kan nå ifølge Pressing se på hele improvisasjonen **I** som en aktivitet i et musikalsk handlingsrom der relasjoner mellom de forskjellige **K** – når det gjelder deres karakteristiske objekter, feature-sett og prosesser – spesifiserer improvisatorens bruk av virkemidler som repetisjon, variasjon, kontrast og brudd (ibid.).

#### **2.12.8 Toleransenivå.**

---

*Tolerance-level* er Pressings uttrykk for hvor lenge en *cluster-class* kan holdes gående før en bruddgenerering igangsettes, og det er toleransenivået for repetisjon som bestemmer når dette skal skje. Pressing beregner graden av toleransenivået med *interrupt*-testeren med symbolet **Z(t)** som er improvisatorens test-apparat. Når **Z(t)**-toleransenivået er nådd, vil det komme en *interrupt*-generering symbolisert ved **L(t)** som vil være variabel for toleransenivået. Når improvisasjonen da tar en annen vending, vil **Z(t)** synke til et lavere nivå igjen. Det vi kan si om **Z(t)** er at det ikke er en fast målbar enhet verken for størrelse eller tid, men at dette symbolet vil justere seg etter hvilket tidspunkt **K<sub>x</sub>** (*event-cluster class*) trådte i kraft. Det som Pressing definerer som *size and natur*, en noe diffus måleenhet for repetisjon, er avhengig av blant annet improvisatorens estetiske sans.

#### **2.12.9 Mangfold av ulike representasjoner.**

---

Pressing bruker begrepet *redundancy*<sup>20</sup> om mangfoldet av ulike representasjoner som improvisatoren må forholde seg til. En sak kan sees fra flere sider, der det vil variere hva som er i fokus. *Extensive redundancy* vil dermed være det overlappende mangfoldet som er til stede i improvisasjonsprosessen. ”Improvisatorens livsverden kjennetegnes således av

---

<sup>20</sup> Redundancy –redundans, overflod eller overflødighet. I en språklig tilnærming menes det at man trenger flere poenger som sier det samme på forskjellig måte for fullt ut å kunne forstå én og samme idé. Det er nok denne tilnærmingen Pressing sikter til i denne konteksten.

overlappende representasjoner på flere nivåer, først mellom de ulike aspektene (motorisk, musikalsk, auditiv osv.), dernest mellom ulike representasjoner innen samme aspekt” (Gustavsen 1998:23). Ved å liste opp *event-klusters aspekter* så kan vi se hvordan *redundans* forekommer over et tenkt musikalsk motiv:

- *Det motoriske aspektet.* Dette er en kroppslig bevegelse, som det å bruke hånden til å slå en tone på gitaren. Dette aspektet har også med hvordan en forbereder hånden til den neste bevegelsen som må til for å spille det en har planlagt med tanke på betoning, avstand mellom intervaller og lignende. Vi kan se at dette er det første aspektet i modellen som trekker frem de tekniske sidene ved det musikalske.
- *Det auditive aspekt.* Improvisatoren vet at ved visse bevegelser, vil det komme en bestemt lyd.
- *Det assosiative aspekt.* Lyden vil gi et rikt mangfold av mange musikalske assosiasjoner for improvisatoren.

En kan se at alle disse tre aspektene må være aktive og fungere i en sammenheng. ”alle de tre aspektene vil i de fleste tilfeller være aktivert i improvisatorens bevissthet som representasjoner av det musikalske motivet. Videre vil det også være et overlappende mangfold innen hvert aspekt” (Gustavsen 1998:24).

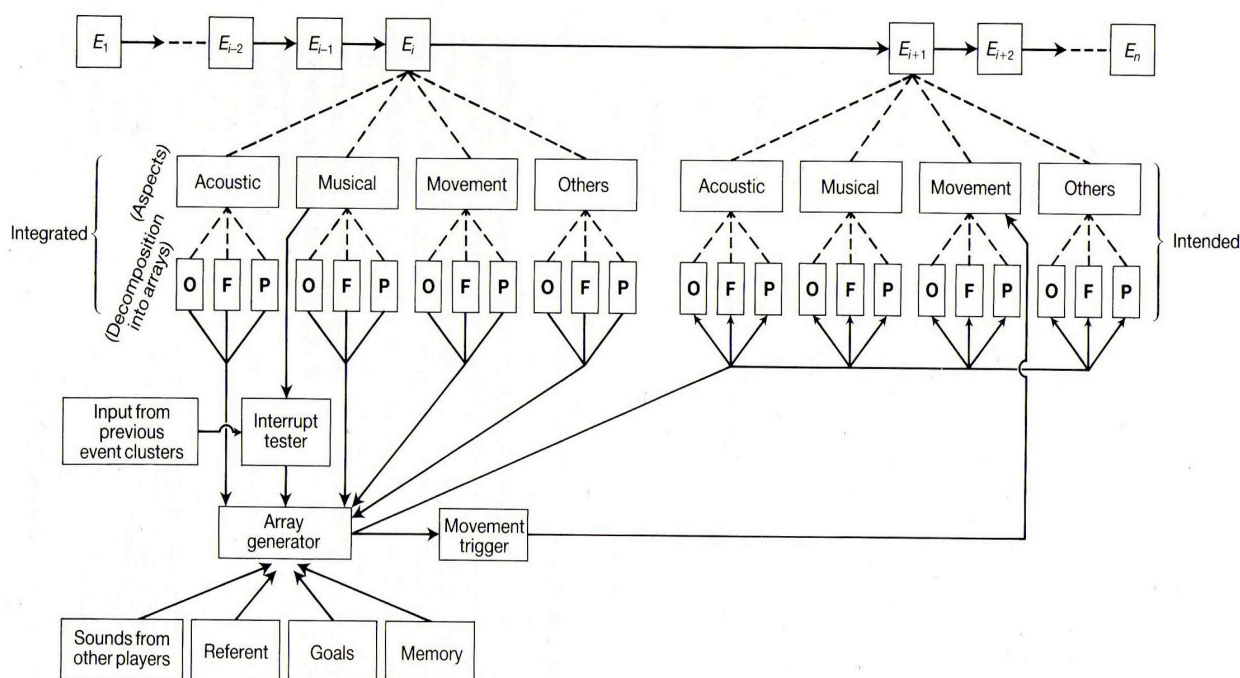
Med et så stort mangfold i aktive og potensielle representasjoner, vil en kunne tenke seg at det må være et overordnet kontrollorgan som overvåker hele improvisasjonsprosessen. Pressing derimot, kommer til en annen slutning. Han mener at det ikke er ett organ som gjennom hierarkiske bevissthetsstrukturer selekterer informasjon til prosessering. Det er flere parallelle prosesseringer med et stort antall pågående prosesser, som jobber sammen. Gjennom *heterarkisk* kontroll vil det være en fleksibel distribuering av oppmerksomhet og flytting av avgjørelsesmyndighet som styrer hvilke av de stimulerte prosessene som blir foretrukket (ibid:25).

### 2.12.10 Improvisasjonen er i gang.

Improvisasjonshandlingen er designet ved at  $O_{i+1}$ ,  $F_{i+1}$ ,  $P_{i+1}$  har blitt valgt for alle ulike aspekter, samtidig som de kognitive og motoriske sidene av oss er i beredskap og klare til å generere.  $t_{i+1}$  er tiden vi nå befinner oss i, og prosessen  $E_i \rightarrow E_{i+1}$  er komplett.

Improvisasjonens startpunkt  $E_i$  kan sees på som en bruddgenerering av  $E_0$  som er stillheten før improvisasjonen har begynt. Sluttunktet kan sees på som en ny bruddgenerering etter  $E_n$ , som vil danne en ny stillhet, og improvisasjonsprosessen kan avsluttes.

### 2.12.11 Improvisasjonsprosessen oppsummert.



Hele improvisasjonsprosessen til Pressing  $E_i \rightarrow E_{i+1}$  er fremstilt her. Hver *event-cluster*  $E_i$  ser vi blir presentert i ulike aspekter (akustisk, musikalsk, bevegelse og andre). Videre blir disse aspektene vist som objekter, *features* og prosess-arrays vist ved forkortelsene **O**, **F**, og **P**. Ser vi på pila ned fra det musikalske aspektet, går denne videre til *interrupt tester*en hvor avgjørelser om kontinuitet blir tatt. Med utgangspunkt i avgjørelsen som blir tatt her, blir den intenderte *array*-dekomposisjonen (objekter, *features* og prosess-arrays) generert, da med utgangspunkt i  $E_i$  sine *array*, *referent*, mål og hukommelse. Dekomposisjonen vil fungere som en ramme for det musikalske valget som blir tatt. Altså vil en persipere  $E_i$  sin realisererte form og redefinere representasjoner av en ny  $E_i$ . Dermed ligger det klart for  $E_{i+1}$ , som blir trigget på tidspunktet  $t_{i+1}$ . Diagrammet viser oss hva som skjer i tidsrommet  $t_i \rightarrow t_{i+1}$  der

den antatte dekomposisjonen av  $E_i$  blir kombinert sammen med den intenderte og den faktiske formen kombineres av  $E_i$ . Den indikerte dekomposisjonen av  $E_{i+1}$  er bare intendert, altså ingen feedback enda, derfor har ikke  $O$ ,  $F$  og  $P$  på tidspunktet  $t_i + 1$  noen indikerte utløp (Pressing 1988:160).

## 2.13 Modellens utfordringer.

---

Modellen til Pressing har som mål å vise detaljerte sider av de prosessene som en spiller går gjennom når han/hun improviserer. Tord Gustavsen peker likevel på at en slik modell ikke viser helhetsbildet ved en improvisasjon. Han mener at svakheten ved kognitive modeller slik som den Pressing presenterer, ikke er i stand til å si noe om hva som skaper mening. ”En ulempe med en så konsis modell er naturligvis at den slett ikke kan ta opp i seg alle relevante perspektiver på feltet den skal modellere” (Gustavsen 1998:26). Burde det også være plass til andre aspekter i Pressings modell? Gustavsen trekker frem termene *tilstand* og *groove*. Dette er en sentrale kvaliteter i improvisasjonsmusikken og burde kanskje ha blitt viet større plass. Modellen er komplisert og lite intuitiv ved første øyekast, slik at mange improvisasjonsmusikere vil trekke på smilebåndet av en slik systematisert fremstilling som den representerer. For at den skal bli meningsfull innenfor rammen, må modellen igjennom en ”oversettelsesprosess” (ibid).

Til tross for at Pressing sin modell har muligheter i seg til foreta korreksjoner gjennom prosessen, mener Gustavsen at modellen ikke setter godt nok søkelys på den kreative delen av prosessen. En improvisator vil kunne skape fraser i øyeblikket som ingen kan beregne på forhånd. Han stiller spørsmål om det i hele tatt finnes forskjeller mellom aspekter i *intendert* og *realisert* form.

Jeg vil likevel antyde at jeg tviler på om det er fornuftig å operere med "intendert" og "faktisk" som to adskilte og prinsipielt ulike størrelser i denne sammenhengen: Det er neppe slik at improvisatoren alltid har en ferdig utmeislet oppfatning av den frasen han eller hun skal til å spille på det tidspunktet den settes i gang. Pressings modell åpner riktignok for en type "korreksjoner" underveis, men ikke for det stadig pågående kreative samspillet mellom auditiv, musikalsk og motorisk feedback og produksjon av nye idéer – også innenfor rammen av én frase eller hendelse (Gustavsen 1998:16).

Jeg har i dette kapitlet drøftet hvorvidt improvisatoren har det intenderte toneforløpet i hodet før spillet settes i gang. En jazzgitarist bygger opp et repertoar bestående av ulike *licks* og

mønstre som han/hun vet høres bra ut over spesielle harmonier. Dette kan vi kalle for *forkunnskaper*. Hovedpunktet til Pressings modell er hva som skjer i genereringen av situasjon i+1. Nye genereringer av i+1 vil danne hele improvisasjonen I. I tråd med denne tankegangen kan en stille spørsmål om genereringen av ”nye” musikalske situasjoner (i+1) er like bevisste. Charles Keil (1994:56) drøfter spørsmålet om muskler er perseptuelle eller ikke. Dersom du en gang har en lært å sykle, vil du alltid kunne sykle. Vil vi med samme retorikk kunne si en gang jazzgitarist, alltid jazzgitarist? Forhåpentligvis ikke. Keils påstand er likevel interessant å overveie i denne sammenhengen fordi en gitarist ofte vil la motoriske bevegelser legge føringer (og hindringer) for musikalske valg. Dette betyr i praksis at de tekniske ferdighetene må ha et så høyt nivå at en kan oppnå å spille det som en ønsker. Målet er at teknikken og motorikken ikke skal sette begrensninger, men føre til at en er mest mulig frigjort. Når motorikken ikke lenger setter føringer for intenderte handlinger, ligger det til rette for at improvisatoren kan komme i en tilstand der handlingene flyter sammen i en mer eller mindre ubevisst tilstand som jeg tidligere har vært inne på, *flow*. I *flow*-tilstand er en sine handlinger bevisst, men er ikke denne bevisstheten bevisst. Det kreves mye forarbeid i form av øving for å komme i en slik tilstand. Øving på bestemte mønstre, vil på sikt danne en automatisering. Gustavsen trekker inn begrepet *skarpstilling* (Gustavsen 1998:21). Her rettes fokuset mot ulike objekter og prosesser som ellers sjelden får en tydelig og bevisst posisjon. Jeg mener at det også kan gjelde for alle aspektene, som foruten det motoriske også angår det det akustiske og det musikalske. En kan spørre seg om det motoriske aspektet burde ha fått større vektlegging. Musikk og bevegelse er nært knyttet sammen. For noen er det nærliggende å betrakte disse som to sider av samme sak fordi musikk krever bevegelse for å bli utøvet. Bare det å få lyd i gitaren er en sammensatt prosess hvor muskler og sener i armer, rygg og nakke samarbeider. Musikken har gjennom alle tider vært knyttet opp mot bevegelse. Ikke bare gjennom den faktiske motoriske bevegelsen det kreves for å få lyd i instrumentet, men også andre bevegelser som viser oss musikken visuelt, som dans. “Could it be that in many cultures learn to listen while they learn to dance?” (Keil 1994:56). Også hvordan de ulike kontinentenes tradisjonsmusikk overføres fra generasjon til generasjon, uavhengig av vestlige notasjonsteknikker, viser den nære sammenhengen mellom dans/bevegelse og musikk.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Se videre: Christopher Smalls musicking-begrep. *Musicking* 1987.

Etter Pressing sin mening skal modellen være aktuell for all type improvisasjon. For han var det viktig å komme fram til noen kjennetegn på hvordan en utførte improvisasjonen. Jeg har kommet inn på hvordan vi kan anta jazzgitarister bruker *forkunnskaper* for å utøve improvisasjon. *Improvisational skills* vil si de tilegnende kunnskapene en tar med seg inn i improvisasjonsøyeblikket, altså forkunnskaper og ferdigheter. Disse er lagret i hukommelsen og oppgaven blir å organisere dem. “The organization of memory and the limits of our ability to remember have a profound effect on how we perceive patterns of events and boundaries in time” (Snyder 2000:3). Som Bob Snyder påpeker har organiseringen av hukommelsen og begrensningen av hva vi kan klare å huske, en overveldende effekt på hvordan vi oppfatter *patterns* av handlinger og føringer. Men hukommelsen gir oss beskjed om hvilke musikalske handlinger som hører sammen i grupper og hvordan vi kan bruke disse i improvisasjon, som for eksempel til å skille en frase fra en annen. ”Memory influences how we decide when groups of events begin, and how these events are related. It also allows us to comprehend time sequences of events in their totality, and to have expectations about what will happen next” (ibid). Hukommelsen har egenskaper som kan organisere informasjon i hendelser (*events*), hendelses forløp (*event clusters*) og grupper av hendelses forløp (*event cluster-klasser*), og samtidig gi denne informasjonen mening gjennom tidligere erfaringer og kunnskaper, altså assosiasjoner.

Jeg har i underkapitlet *Improvisasjon som fortelling* sett hvordan en narrativt kan konstruere en improvisasjon. Fortelling blir en assosiasjon for å forstå improvisasjonsforløpet bedre. En assosiasjon er et forhold mellom to ulike hukommelses-strukturer. Snyder bruker eksempel på hvordan barn vet forskjell på å ”lukke øynene” og ”lukke en dør”. Sett i et musikalsk perspektiv så vil dette for eksempel kunne dreie seg om musikalsk fremdrift og at musikken har spenninger og dragninger mot et tonalt sentrum. Assosiasjoner kan også sees i forhold til det momentet Gustavsen tar frem, *groove*. At noe ”gruver” har tilknytning til hvordan vi beveger oss. Det å anvende metaforer i musikk sier oss altså at vi kan bruke hukommelsen fra ulike områder for å se likheter i strukturen. Men som vi har sett i Aebersold sin improvisasjonsgraf, og Stein-Helge Solstad sine synspunkter om historiefortelling, har dramaturgien mye å si for struktureringen av toneforløpet. Det en kan stille seg spørsmål ved er hvorvidt Pressing burde ha tatt med et assosiasjonsnarrativt aspekt med tanke på genereringen av *arrays* til en ny musikalsk handling. Jeg mener at det kunne vært plass til det. Jeg tror improvisatorer har et kommunikativt mål med improvisasjonen, der en ønsker å

interagere i en ikke verbal kommunikasjonsprosess. ”Thus, in music that has communication as its goal, the structure of music must take into considerations the structure of memory, (...)” (Snyder 2000:3). Snyder påpeker her viktigheten med at musikk som har som mål å kommunisere med lytteren, alltid må være klar over både musikken og hukommelsens struktur.

## **2.14 Det uforutsette.**

---

Jeff Pressings modell teoretiserer i stor grad hvordan et uavbrutt musikalsk forløp skal finne sted. Pressing er riktig nok ikke bastant og åpner for flere aspekter (Pressing 1988:154) Jeg kan tenke meg at en uforutsette handlinger har en potensiell mulighet for at det intenderte lydforløp vil bli forstyrret. En streng som ryker på instrumentet kan for eksempel være nok til å forstyrre utøveren så mye at koret ikke fortsetter som tenkt, og i verste fall stopper opp. Samtidig kan det være problematisk å la slike hendelser systematiseres i en modell siden det da må bli tatt hensyn til ethvert instruments teknologiske utfordringer og klang, også rom og spillesituasjon vil da måtte gjøre seg gjeldende. Likevel mener jeg at modellen burde hatt en åpning for en forandring av den musikalske veien ettersom det ofte ligger plutselige skifter latent i musikken.

## **2.15 Avslutning.**

---

Pressings modell er uten tvil en berikelse i forskningsdiskusjoner om improvisasjon. Han har kommet med ulike improvisasjonsligninger der vi kan se hvordan improvisasjonen utvikler seg til en helhet. Hovedpoenget i Pressings modell er den stadige genereringen av situasjonen  $i+1$ , som viser hvordan de musikalske hendelsene (events) utspiller seg i tid. Hvis man viderefører denne genereringen av stadig nye  $i+1$  til hele improvisasjonen **I**, vil en kunne se improvisasjonen som en helhetlig prosess. Modellen forklarer hva som skjer når en når en improvisator spiller et kor alene og hvilke prosesser som skjer før det resulteres i et klingende resultat. Det har skjedd mye nytt i den kognitive musikkforskningen siden Pressings modell ble presentert, men det betyr ikke at den uaktuell i dag. Selv om ikke alle improvisasjonsmusikere vil trykke modellen til sitt bryst, er det interessant å studere hvordan modellen kan være et viktig bidrag for å berike drøftingene og forståelsen av hva improvisasjon er.

## Kapittel 3

### 3. Metode.

---

Hovedutfordringen for oppgaven er å kunne forstå en praksis ut fra en teoretisk vinkling. Jeg vil drøfte den praktiske undersøkelsen i forhold til den teorien jeg har valgt å legge fram i kapittel 2. Oppgaven bygger på problemstillingen: ”Hvordan to profesjonelle gitarister i ulike stadier av sin karriere, utformer sitt kor, ut fra en standardlåt som de spontant improviserer over.” For å kunne si noe om dette, søtter jeg meg på forskningsmetoder. I en hermeneutisk metode er begrepet *forståelse* viktig. Jeg har allerede vært inne på begrepet i kapittel 2, men nå vil jeg utdype det. Nora Linden sier dette om forståelse: Forståelse er en ”kontekstuell, rasjonell og dynamisk karakter, og kan følgelig ikke behandles og analyseres som om det er en statisk eller fast variabel” (Linden 1996:27). Jeg legger opp til en gitt standardlåt som utgangspunkt for improvisasjonene, som kan tolkes på ulike måter. Dette handler også om en forståelse av begrepet improvisasjon og hvordan improvisasjon skapes i forhold til en fastlagt oppgave.

#### 3.1 Forståelse som grunnlag for improvisasjon.

---

Vi har alle erfaringer fra det å være barn der vi i fri lek kan utfolde oss på en intuitiv og kreativ måte. Gjennom observasjon av barns lek ser vi også hvordan barn tilpasser seg leken og hvordan de forholder seg til de uskrevede reglene. Barna går inn og ut av ulike roller og skaper andre virkeligheter enn den reelle. De leker så lenge leken selv kan skape glede og mening. Leken er et kulturelt fenomen, handlende og relasjonell. Barna er klar over at de leker mens de leker. Å improvisere på et instrument har mange av de samme likhetene som det å leke.

”Musikken har på forhånd nesten alle lekens formelle kjennetegn. Det er en aktivitet som finner sted innenfor bestemte grenser, den kan gjentas, den er sammensatt av rytme og regelbundet veksling. Den leder tilhøreren og den utøvende bort fra den «alminnelige» tilværelse og hensetter dem i en følelse av oppløftelse som blir til nytelse, selv når det dreier seg om melankolsk musikk” (Fostås 2002:189).



Barn har legoklosser, dukker, figurer og andre ting til å hjelpe seg i leken. Improvisatoren har også mange elementer som melodi, samklang, rytme, artikulasjon, dynamikk og klang. Med disse elementene skal improvisatoren få frem form og struktur, kontrast – likhet – variasjon, spenning og avspenning. I en pedagogisk sammenheng er det et overordnet mål at barna også skal leke for å lære på en slik måte at de kan gjøre kunnskapen til sin egen og at de kan utvikle seg til selvstendige individ. I denne prosessen er *forståelse* et nøkkelbegrep.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) mener at et ontologisk grunnprinsipp er en forutsetning for forståelse. Hovedmomentet for den ontologiske eller den eksistensielle hermeneutikken, ligger i den dialektikken som er mellom det som skal forstås og den som vil forstå. Ut fra et hermeneutisk perspektiv blir erfaringsprosessen viktig for å oppnå forståelse og mening. Her blir veien til mens en går. Jo mer innsikt en klarer å oppnå, jo større vil den potensielle utsikten være.

Gadamer mener på same måte som Martin Heidegger (1889-1976), at menneske tolker noe på bakgrunn av sin forståelse av situasjonen. Det er en type erfaringsbasert kunnskap som er så integrert i oss at vi ikke alltid er klar over at den eksisterer. Filosofen Michael Polany kaller dette for *taus kunnskap*. Vi forstår noe på grunnlag av en rekke forutsetninger. Gadamer bruker begrepet *fordom* for å forklare hva han legger i forutsetningene for forståelse. Språk, trossamfunn, kultur, oppvekstmiljø, personlige erfaringer og opplevelser, kroppslige så vel som følelsesmessige, er alle faktorer som har innvirkning på vår måte å forstå. De vil, om vi ønsker det eller ikke, alltid prege den prosessen som gjør det mulig å forstå. All forståelse bygger på en tidligere forståelse som igjen danner grunnlag for et nytt spørsmål og ny forståelse. Forståelse er ikke noe vi skaper, men noe som skjer med oss. Den vil dermed være i stadig forandring. Vi er et produkt av den tiden vi lever i nå. Men fortiden vil alltid prege nåtiden. Vi har fått overlevert tradisjoner, kunst- og kulturprodukter så vel som forståelsesmåter fra fortiden. Det betyr at den tiden vi lever i, også formidler erfaringer og innsikt fra tidligere tider og vil påvirke hvordan vi forstår fenomen i dag. I Gadamer sin filosofi er applikasjon et viktig moment. Det er ikke alltid nok å forstå hva et kunstuttrykk en gang betydde og hva slags sammenheng det gikk inn i. Oppgaven blir også å formidle dette på en slik måte at vi kan forstå hva det betyr for oss i dag.

Fordommene er ikke konstante. De forandres og utvikles i takt med vår egen utvikling som menneske. De erfaringene og opplevelsene vi får, og har med oss, fargelegger forståelsen. Gadamer bruker begrepet horisont og forståelseshorisont som et bilde og en fremstilling på hva forståelse er og hvordan forståelsen blir forandret. Vi er alltid innenfor en horisont, men den forandrer seg i takt med hvordan vi flytter på oss. Å ha en vid horisont gir både innsikt i nærliggende handlinger, men også muligheten til ”å heve” blikket og ta inn over seg det fjerne og reflektere over det. (Gadamer 2004:288)

For å forstå en improvisasjon, vil det være et dialektisk forhold mellom improvisasjonen og den som skal tolke og forstå den. ”Sentralt i hermeneutikken står en forståelse av at meningsfulle fenomener, fenomener som gir mening for, og kan tolkes av mennesker, bare kan sees i en bestemt kontekst” (Linden 1996:29) Nora Linden bringer det samme poenget opp her. En må se fenomenene i en bestemt kontekst for å oppleve meningen. Det er altså sammenhengen fenomenene kommer i, som gjør at vi opplever at de har mening, eller ikke. Også for improvisasjon

Men hva er et fenomen i denne sammenhengen? En akkord? Et toneforløp? ”1 ( filos.) det som kommer til menneskets bevissthet gjennom sansene og erkjennelsen (ofte til forskj. fra 'tingen i seg selv'): fenomenenes verden”.<sup>22</sup> Ut fra denne filosofiske betraktningen kan også jazzimprovisasjon være et fenomen. Musikkens vibrasjoner strømmer til menneskets bevissthet gjennom øre og kropp, og blir tolket og forstått som meningsfull eller ikke. Fenomenologien er læren om fenomenene, og grunnleggende trekk i fenomenologisk forståelse er en tro på at subjektiv erfaring er viktig (Linden 1996). Den fenomenologiske forståelsen er en forestilling om at bevissthetsdannelsen er en aktiv prosess. Linden peker på at det finnes visse grunnleggende strukturer for bevissthetsutvikling som kan tilføre kunnskaper gjennom en bestemt måte å reflektere på. Refleksjon og tolkning er grunnelement i empirisk forskning, det skriver Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg i boka *Tolking och reflektion* 1994. Tolkningen er i sentrum for forskningsarbeidet, og dette krever grundige kunnskaper om teoretiske antagelser og betydningen av språk og forforståelse som er viktige elementer bak tolkningen. På denne måten kan fenomenologi og hermeneutikk som filosofiske retninger utfylle hverandre.

---

<sup>22</sup> [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no)

Gadamer trekker frem at det ikke er bare mennesket som har en horisont. Også teksten har en horisont. Jeg mener det er legitimt å kunne overføre denne betydningen til musikk også. Det er i møte mellom musikkens horisont og vår egen horisont som lytter og improvisator at forståelsen blir en utfordring. Møtet mellom de to horisontene er en dialektisk prosess eller som Gadamer sier: "... som samspill mellom overleveringens bevegelse og fortolkerens bevegelse" (Gadamer 2004: 279).

Gadamer beskriver den dialektiske prosessen som en hermeneutisk sirkel. Når vi leser eller lytter til musikk, prøver vi å trenge inn i teksten eller musikkens horisont. Vi har med oss fordommer, men også forventninger om det vi skal lese eller høre, som blir styrt og motivert ut fra interesser og kunnskaper vi måtte ha fra før, forkunnskaper. I følge Gadamer forventer vi at teksten skal si oss noe "sant" og at teksten vet bedre enn en selv. Selv om vi forventer at teksten skal si noe, vil vi oppleve deler av den som fremmed. Gadamer mener den hermeneutiske oppgaven er basert på polaritet mellom det å være fortrolig med noe og med at noe er fremmed. Dette gjør noe med oss. Vi må justere fordommene våre. Den dialektiske prosessen går fram og tilbake mellom tekst og fortolker til full forståing oppstår (Gadamer 2004: 279-285). Gadamer refererer til tekst. Jeg mener at det like gjerne kan overføres til musikk som Tord Gustavsen gjør:

Dialektikken ligger her særlig i det at det kognitive apparatet av "sorts of actions" og "sorts of places" er både formende og formbart i forhold til den klingende musikken. Det foregår en basal prosess av interaktiv utveksling mellom forståelsesapparat, ferdigheter/potensiale og den musikken som faktisk blir produsert. På den ene siden: man lærer av å spille – musikalsk aktivitet produserer erfaring og forståelse. På den andre siden: man spiller det man har lært – musikalsk aktivitet produseres av erfaring og forståelse (Gustavsen 1998:40).

Her ser Gustavsen på den dialektiske prosessen mellom forståelsesapparatet og det realiserede lydforløp. Vi kan videre si at resultatet av den hermeneutiske sirkel er en horisontsamensmelting. Det betyr ikke at de to horisontene blir identiske, men at de går opp i en høyere syntese når det som før var fremmed blir gjort til del av ens egen horisont. Når det skjer, utvider begge horisontene seg. En kan nå forstå noe som en tidligere ikke har forstått. Teksten eller musikkstykket kaster lys over vår horisont og det virker tilbake på teksten/musikken. Denne horisontsammensmeltingen setter også improvisatoren i stand til å produsere et toneforløp. En improvisator er på denne måten avhengig av å få en forståelse.

Improvisasjon og lek kan også betraktes som en dialektiske prosesser som skaper forståelse. Gadamer bruker leken som eksempel på hva som skjer når vi tilegner oss en forståelse av et kunstverk. Leken skiller mellom fiksjon og virkelighet. Dette gir frihet fra regler og normer vi må holde oss til i det daglige. Opplevelser, følelser og erfaringer som barnet har fra den virkelige verdenen, blir satt inn i fiktive rammer der fantasien utvider og skaper nye forestillinger. Det er ikke de som leker som er subjektet, men det er leken selv. Leken er målet i seg selv. Spillet som skjer i leken, konkretiserer også det som skjer i møte med en kunsterfaring og i en improvisasjon. På samme måte som for leken, finner vi et lett og utvunget alvor. Det som er fremmed og ukjent må en møte med en åpen holdning. Rolla og rollespilleren i leken kompletterer hverandre på samme måte som musikken og improvisatoren. Sammen går de inn i en fiktiv verden der virkeligheten får en ukjent form, en fremmedgjøring som en kan distansere seg fra. Men du må underkaste deg spillet, bli ett med det for at intensjonene skal bli innfridde. Dersom denne fiksjonskontrakten ikke blir opprettholdt, går leken eller spillet i oppløsning.

Erfaringen som leken, improvisasjonen eller kunstverket gir, blir integrert og blir en del av oss, og i dette ligger også den erkjennelsesmessige verdien. Det er denne dialektiske prosessen mellom kunsten, verket med sine meningsstrukturer på den ene siden, og fortolkeren med sine forutsetninger på den andre, som blir spilt ut. I dette spillet smelter fortolkeren og kunsten sine horisonter sammen. På den måten har vi utvidet vår egen horisont som åpner for å gjøre nye erfaringer. Våre fordommer, det vi har av kunnskaper, opplevelser og ferdigheter, vår evne til å smelte sammen med musikken, påvirker hvordan improvisasjonen utformes. Vi frisettes fra hva som blir betegnet som rett eller galt, og underkaster oss spillet.

### **3.2 Metodisk utfordringer.**

---

I kapitel 1 skriver jeg at på et metaforisk plan kan improvisasjonsundersøkelsen sammenlignes med å gjenfortelle en historie. Når de ulike informantene presenterer sine ”historier”, er det basert på oppfatninger om hva de synes er viktig å vektlegge. De momentene de legger frem, tar utgangspunkt i egen forståelseshorisont. Det er ikke et spørsmål om hva som er rett eller feil. Det har med improvisatorenes egenforståelse av hvordan en skal improvisere.

Ulike forskningstradisjoner gir ulike forskningsmetoder. Vi har for eksempel grunnforskning, bruksretta forskning og utviklingsarbeid. (Johansen 2003) Jeg vil plassere den forskningen jeg har gjort i en tradisjon som vi kan kalle utviklingsarbeid. ”Utviklingsarbeid tek utgangspunkt i eksisterende kunnskap, og tek sikte på å utarbeide eller forbedre materiale, produkt eller prosessar” (Johansen 2003:40). Jeg vil kalle arbeidet med denne oppgaven for et *utviklingsarbeid*. Selv om at problemstillingen kan være ny i forskningssammenheng, så bygger den på forskning som allerede er gjort. Denne oppgaver støtter seg på en vitenskapelig metode der både litteraturstudier og empiriske studier vil være viktige.

På samme måte som Nora Linden hevder at språket er kontekstavhengig, er også improvisasjon avhengig av hvilken situasjon og kontekst den oppstår i. Improvisatoren tilpasser seg omstendighetene han skal spille under. Er det for eksempel en rolig atmosfære både i kompet og i lokalet, er det ikke sikkert at en fusion-improvisasjon med masse vreng er tingen. ”Det er gjennom interaksjon at mening skapes og betydning oppstår” (Linden 1996:30). Betydning og mening er avhengig av hvor gode avkodningsferdigheter vedkommende som skal tolke improvisasjonen har. Dette vil være en metodisk utfordring vil være å få tak i den forståelse som ligger i improvisasjonen. Samtalen jeg hadde i forkant med deltagerne kan i denne sammenhengen være til hjelp. Som forsker stiller jeg selv med fordommer som jeg må hensyn til under analysen. En slik analyse kan aldri bli objektiv. Men i mitt møte med både litteratur, musikk og musikere ser jeg verdien av en personlig horisont utvidelse som også er en inspirasjons kilde for dette arbeidet.

## Kap 4

### 4.1 En analyse av improvisasjonen til gitaristene

#### 4.2 Gitaristene.

---

Mitt utgangspunkt for denne oppgaven var å velge to gitarister som jeg kunne nyttiggjøre meg i en improvisasjonsundersøkelse. Jeg var på jakt etter to profesjonelle gitarister som var på ulike stadier av sin karrierer.

Gitarist **A** er profesjonell gitarist i femtiårene med et stort repertoar av plateinnspillinger både av egne prosjekter og i samarbeid med band. Han har vært benyttet som studiogitarist for mange ulike artister, og han har også jobbet parallelt som gitarlærer i en årrekke. Han har ingen formell gitarutdannelse, men har bakgrunn fra klassiske klaverstudier. Hans musikalske idealer strekker seg fra klassisk musikk til heavy-rock.

Gitarist **B** er i trettiårene og jobber som profesjonell gitarist på heltid. Hans musikkutdannelse begynte med musikklinje på videregående skole og videre til utøvende jazzstudier ved Norges Musikkhøyskole.

Det er mer enn 20 års aldersforskjell mellom gitaristene.

- I samtalen vi hadde på forhånd ble det klart at verken gitarist A eller B kjente til låten Ceora på forhånd.

#### 4.3 Opptakssituasjonen.

---

På forhånd hadde jeg avtalt sted og tidspunkt for hvor og når jeg kunne få møte gitaristene. Jeg hadde forklart at jeg holdt på med en masteroppgave om jazzimprovisasjon og ønsket å gjøre et opptak av dem mens de improviserte. Begge gitaristene syntes det var en spennende måte å gjøre en undersøkelse på, og takket ja til å være med.

Før jeg møtte gitaristene, hadde jeg laget et playback ved hjelp av midi. På playbacket hadde jeg også spilt inn en runde selv med melodien til Ceora. Deretter var det meningen at gitaristene skulle improvisere over skjemaet i en runde.

Hele seansen med gitaristene tok ca 45 minutter. Før opptaket hadde vi en uformell samtale der vi diskuterte improvisasjon. Vi delte ulike erfaringer både innenfor improvisasjon og gitarspill generelt, og snakket om hvilken betydning utdanning, erfaringer og opplevelser kunne ha for improvisasjonsutøvingen..

Den store forskjellen mellom gitaristene i utøvingen, var at gitarist B fulgte med i Real-book partituret gjennom hele improvisasjonen, mens gitarist A bare så vidt tittet på det, før han startet å improvisere.

#### **4.4 Notasjon.**

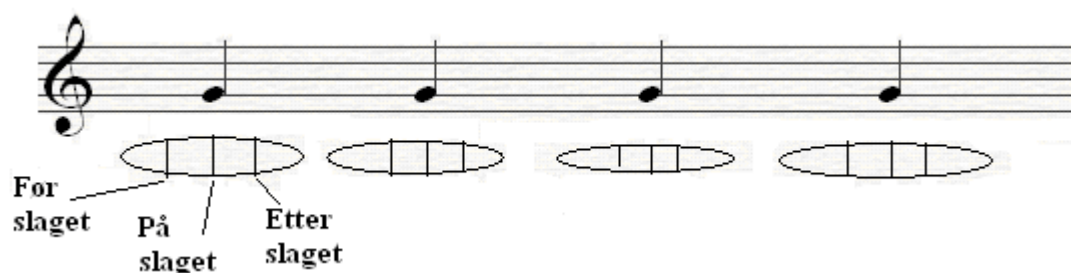
---

Før jeg omtaler de konkrete transkripsjonene av de ulike improvisasjonene, skal jeg gjøre rede for notasjonen.

I prosessen med å transkribere improvisasjonene, møter en dilemmaer. Hvordan notere ”riktig”? Notasjonen av transkripsjonene vil være etter min subjektive tolkning av den auditive materien. I kapittel 2 har jeg diskutert hvorvidt en transkripsjon er det beste mediet for å vise en improvisasjon. Dette vil være avhengig av hva en er på letting etter og hvor utslagsgivende dette blir for analysen. Tord Gustavsen kommer også inne på denne problematikken:

Oppdelingen av lydmassen i "enheter" i et temperert system – utgjør en metaforisk tilnærming til musikken. Enhver tone er i seg selv et forløp, og når man reduserer dette forløpet til et punkt, gjør man et grep som er alt annet enn uproblematisk. Likevel kan nettopp denne reduserende opphevingen av "små" forløp til punkter i et større forløp være avgjørende for muligheten til å få fram visse kvaliteter som ligger på lavere oppløsningsnivå. Hovedpoenget er å være klar over at ingen representasjons- og framstillingsform har a priori forrang foran andre, og at den gode analysen skjer i en kombinasjon av dristighet m.h.t. utprøving av nye representasjons- og visualiseringsformer, og ydmykhet m.h.t. anerkjennelse av mangfoldets betydning i en prinsipielt uavsluttet virksomhet (Gustavsen 1998:32).

I jazz snakker vi ofte om det *”å ligge bakpå”* og om det *”å ligge frampå”*. Det som menes, kort fortalt, er at en ikke følger taktslagene metronomisk. Altså kan en ligge litt foran eller litt etter. Av illustrasjonen nedenfor kan en tenke seg mulige ”nedslagsfelt” for slaget.



(Etter idé av Berliner 1994:151) Gitaristene spiller heller ikke tonen så "livløst" som det kan høres ut i et notasjonsprogram. Det er alltid nyanser på mikroplan, som for eksempel ved at en bøyer strengen litt, eller at en har liten vibrato. En kan fylle transkripsjonen med grafiske innslag. Men ulempen er, som nevnt tidligere, et rotete notebilde som i verste fall ikke vil gi noen forståelse. En må gjøre noen kompromisser.

#### 4.5 Ceora.

**CEORA**  
LEE MORGAN

BOSSA NOVA

The musical score for 'CEORA' by Lee Morgan is presented in a 32-measure standard form. The key signature is Ab major (three flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections, A and B, each repeated twice. Section A consists of 16 measures, and Section B consists of 16 measures. The notation includes various chords (e.g., Ab, Bb-7, Eb7, D07, G7\*9, C-7, F7\*9, Bb-7, Eb7, C-7, F7, D-7, G7, C-7, F7, Bb-7, Eb7, Ab, Eb-7, Ab7, Db, D07, G7\*9, C-7, F7\*9, Bb-7, Eb7, C07, F7\*9, Bb-7, Eb7, Ab, Bb-7, Eb7) and melodic lines with slurs and ties. The score is written for a single melodic line, likely for guitar or saxophone.

Vi kan se fra partituret at dette er en typisk 32-takters standardlåt i Ab-dur spilt med Bossa Nova "feel". Det er en AB-form som blir repetert med solist andre gang. For å kunne



analysere soloen, må vi først sette oss inn i akkordgrunnlaget. En grei måte å gjøre det på, er å finne ut hvordan akkordene står i sammenheng med hverandre. En bør se på hvor det er naturlige og altererte spenninger. Et annet spørsmål som det er viktig å finne ut av, er om og hvor det eventuelt er progresjoner i akkordgrunnlaget. Den meste kjente progresjonen, og kanskje den viktigste vi har i jazzen, er II-V-I progresjonen. Denne progresjonen er en videreføring av den klassiske IV-V-I kadensen vi forbinder med den klassiske musikkverdenen. Det er én tone som skiller en IV-V-I fra en II-V-I, nemlig grunntonen i II-trinns akkorden i II-V-I. Hvis vi tar et eksempel i C-dur, blir en IV-V-I:  $F \rightarrow G \rightarrow C$ . Hvis en legger til grunntonen i II-trinnsakkorden, blir det en D under F-durtreklagen som da vil bli en Dm7.

Det er vanlig innenfor tradisjonell jazz og bare spille II-V, og utelate tonika. Selv om vi mangler tonikaen, er denne vendingen tonalitetskapende og vi får en følelse av det etableres en ny toneart med en skuffende oppløsning.

Ved å studere skjemaet, kan en finne denne progresjonen. Normen i standardjazz-tradisjon er at det ikke nødvendigvis er akkurat de akkordene som står som blir spilt, men at en bruker skjemaet til inspirasjon for egne valg. Det er vanlig å legge til eller trekke fra toner. Alt dette er avhengig av hvilken kontekst låten blir spilt i, og hva slags instrument som blir brukt. Jeg har også merket meg at mange unge og urutinerte jazzmusikere legger til metningstoner i akkordene uten kanskje helt å skjønne hvorfor de gjør det. For selv om funksjonen på akkorden ikke blir forstyrret, så kan det ha konsekvenser for hvordan akkorden leder til den neste. Det kan føre til en negativ effekt på for eksempel spenningsoppbygningskurven der oppløsningen kommer for tidlig eller kanskje for seint. Hvilke metningstoner en bruker, kan gjøre en akkord stabil eller ustabil. "Chords containing a tritone tend to have a restless quality, while those without tritones have stability even when extremely dissonant" (Persichetti 1961:21). For å understreke det Persichetti skriver om intervallet tritonus, kan vi trekke frem ett eksempel. Har vi en Cmaj9#11 får vi tonene C(1), D(9), E(3), H(7) og F#(#4). I denne akkorden vil vi få ett tritonusintervall mellom C og F# som gjør kvaliteten på den akkorden ustabil, selv om vi ikke forandrer på funksjonen. For å bli en god improvisator og være i stand til å analysere andres soloer, er det viktig som Persichetti sier: "An understanding of the harmonic process may begin with an understanding of the melodic and harmonic intervals of sound" (ibid:13). Vi må med andre ord ha en forståelse av klangfargen de ulike intervallene skaper. Forståelsen av de ulike intervallenes sound kan belyses av det Persichetti

sier om tritonus og kvart når de dukker opp i forskjellige situasjoner. "It sounds primarily neutral in chromatic passages and restless in diatonic passages. The perfect fourth sounds consonant in dissonant surroundings and dissonant in consonant surroundings" (ibid:15). Dette er kunnskap som gir oss en større forståelse av intervallenes "sound".

#### **4.6 II-V-I og II-V.**

---

Vi har den første II-V-I i takt 2 til 3. Nemlig Bbm7(II) → Eb7(V) → Abmaj7(I) så kommer vi videre til Ebm7(II) → Ab7(V) → Dbmaj7(I), vi legger merke til at låten har nå modulert til Db, en kvint høyere en originaltonearten. Den neste II-V-I er en litt mer spesiell for den kommer i moll, da har vi: Dø7(m7b5)(II) → G7#9(V) → Cm7(I). Så har vi en II-V: Bbm7(II) → Eb7(V). Så kommer Cm7(II) → F7(V), Dm7(II) → G7(V) og Cm7(II) → F7(V). Før vi får en siste II-V-I progresjon fra Bbm7(II) → Eb7(V) → Abmaj7(I).

B-delen er svært lik A-delen og starter på samme måte med Bbm7(II) → Eb7(V) → Abmaj7(I). Neste II-V-I kommer like etter, Ebm7(II) → Ab7(V) → Dbmaj7(I). Så kommer Dm7b5(II) → G7#9(V) → Cm7(I), den neste akkorden er F7#9(V) og den vil lede videre til Bbm7(II), den neste akkorden ut er Eb7(V). Vi ser at her får vi en ufullstendig II-V-I to ganger. Men selv om vi ikke får høre tonika, er det likevel tonalitetskapende og stabile akkordvendinger. Den neste II-V-I kommer med Cm7b5(II) → F7#9(V) → Bbm7(I). Låten avsluttes med en II-V-I i Ab: Bbm7(II) → Eb7(V) → Abmaj7(I). Siste akkord er en Eb7(V) som leder til en nyrunde som starter på Abmaj7(I).

#### **4.7 Analysene av improvisasjonene.**

---

Jeg vil nå legge frem eksempler som er hentet fra transkripsjonen av improvisasjonene til gitaristene. Hele transkripsjonen ligger som vedlegg 1. Jeg velger å trekke ut de delene av improvisasjonen jeg mener representerer tankegangen til den enkelte gitarist.

De momentene jeg ville se nærmere på i analysen er:

- Kontur
- Rytmikk
- Fraser

- Tonetilfang

Det er viktig at en ikke ser på disse som enkeltstående momenter, men at de komplementerer hverandre. Melodiske fraser vil påvirke konturen, som igjen vil legge føringer for rytmikken. Hva som gjør at vi oppfatter melodiske fraser, har og noe å si for tonetilfanget som blir brukt og hvordan rytmikken er. De ulike momentene legger premisser for i hvilken grad(?) musikken oppleves helhetlig.

#### 4.8 Eksempel 1, gitarist A:

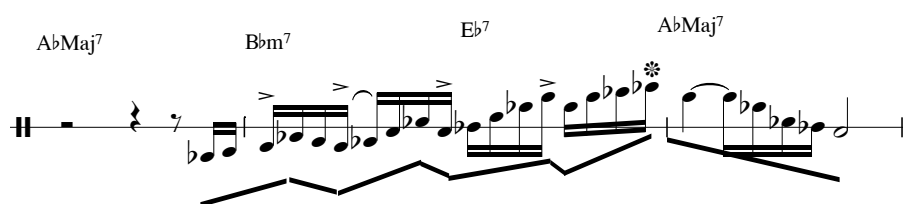
I eksempelet over ser at han begynner med en opptakt til Bbm7 i form av to sekstendeler som leder trinnvis opp mot første tone i takt 3, nemlig G. Jeg vil hevde at denne frasen består av fire fragmenter, illustrert med linjer under notesystemet. Den melodiske strukturen bærer preg av at hver fjerde tone innenfor de tre første sekstendelsfiguren i takt 3, fungerer som stadige opptakter innenfor hvert fragment. Opptaktene blir i de tre første fragmentene videreført trinnvis stigende. Dette er ikke tilfelle i det fjerde fragmentet, hvor opptakten videreføres med en fallende stor ters.

I denne frasen har følelsen av *time* mye å si for hvordan vi opplever musikken. Dette er kvaliteter som vanskelig lar seg illustrere i musikalsk notasjon. Som tidligere diskutert i dette kapitlet, er ofte idealet i tradisjonell jazzmusikk å ligge rytmisk *bakpå* (vist med pil bakover). Dette bidrar blant annet til å gi musikken en "laid-back" karakter. Dette er tilfelle både i det ovenstående eksempelet og den øvrige improvisasjonen. Vi hører også at han strekker *timen* ytterligere over den lyseste tonen i slutten av takt 3. Denne typen "avfrasering" er ikke nødvendigvis stiltypisk for denne type jazz, men kan derimot vise et slektskap til hans

Til sist i dette eksempelet vil jeg rette oppmerksomheten mot et stiltypisk trekk som fremstår som nærmest gjennomgående i denne improvisasjonen, nemlig betoningene av trykklette sekstendeler. Dette vil med andre ord si at når vi teller ”1 og 2 og 3 og 4 og” i takten, er det ”og” som blir betont. Gitarist A bruker ofte gitartekniske legatoløsninger for å forme disse betoningene. Eksempler på dette kan være ”hammer on” og ”pull off”. I den tradisjonelle utførelsen av disse teknikkene spilles den første tonen ved hjelp av høyre hånd og den neste blir utført utelukkende med den venstre, enten ved å legge på eller ta bort en finger. Dette medfører at den andre tonen gjerne blir noe svakere enn den første. En slik legatoteknikk er vanlig hos gitarister i de fleste tradisjoner, men blir brukt på ulike måter for å fremheve stilistiske trekk innenfor forskjellige sjangere.

The first staff of music is in G minor (three flats) and 4/4 time. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers the next six notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), and F4 (quarter). Above the staff, the chords A♭Maj7, B♭m7, E♭7, and A♭Maj7 are indicated, corresponding to the notes G, A, B, and F respectively. The notes G, A, and B have accents (>), and the notes A, B, and F have breath marks (v).

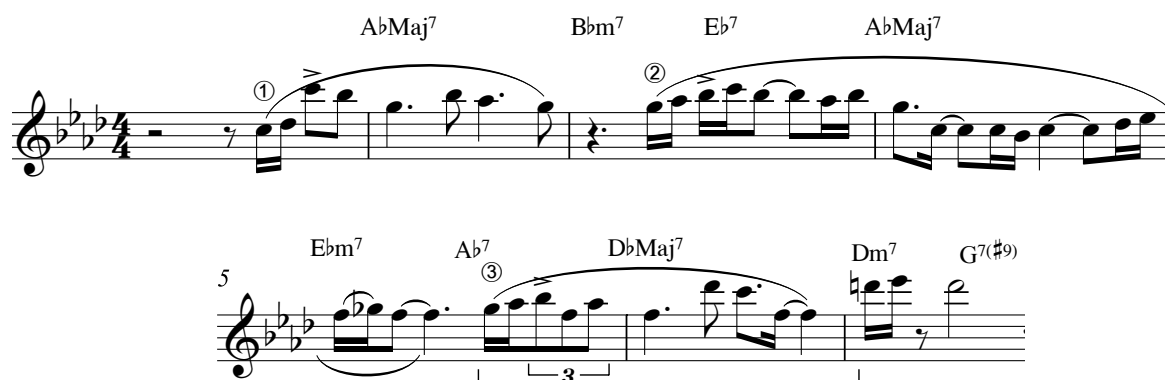
<sup>23</sup> <http://www.snl.no/agogikk>



En fin måte å få frem konturen i improvisasjonene, er å redusere informasjonen i notebildet. Det er viktig å presisere at i eksemplet ovenfor vil ikke notene representere en konkret tonehøyde. Formålet er å vise bevegelsene i toneforløpet. Konturen er med på å vise ytterlinjene i improvisasjonen. Er det for eksempel store sprang i tonematerialet, vil dette gi en bratt kontur, enten den ene eller den andre veien. Er det derimot lange melodiske strekk der melodien beveger seg med trinnvise eller med repeterende bevegelser, vil denne konturen være mer stabil. Gitaristene har noe ulike strategier for hvordan de beveger seg i tonehøyde.

Konturen til gitarist A har en klar retning oppover mot et topp-punkt (stjerne). Selv om konturen har en klar retning som i dette tilfelle, er den ikke helt rett. Den bølger seg gjennom registeret på vei opp før han nedfraserer over tonika. Måten han strukturerer frasen sin på, gir en naturlig fremdrift siden den bygger opp en spenning både i det harmoniske materialet og i den konturmessige konstruksjon. Etter den oppbyggende spenningskurven, blir frasen avsluttet på en avspennende måte. Han forsterker følelsen av å ha ”kommet hjem” ved å spille på treklangstonene i tonika.

#### 4.9 Eksempel 1, gitarist B.



Jeg vil starte med et lengre strekk av improvisasjonen til gitarist B. Her vil jeg trekke frem tre fraser. Frasene har et slektskap som jeg vil se nærmere på. Den første frasen starter med en opptakt til AbMaj7, bestående av to sekstendeler og to åttendedeler. De to opptaktssekstendelene er et trekk han viderefører i disse tre frasene. Vi kan se av linjene under noteeksempelen at sekstendelene blir innført trinnvis og at tonen etter ofte blir betont. I frase 2, blir det da flere ”opptakter” som gjør at spillet varierer i styrkegrader og bidrar til den fremovergående bevegelsen.

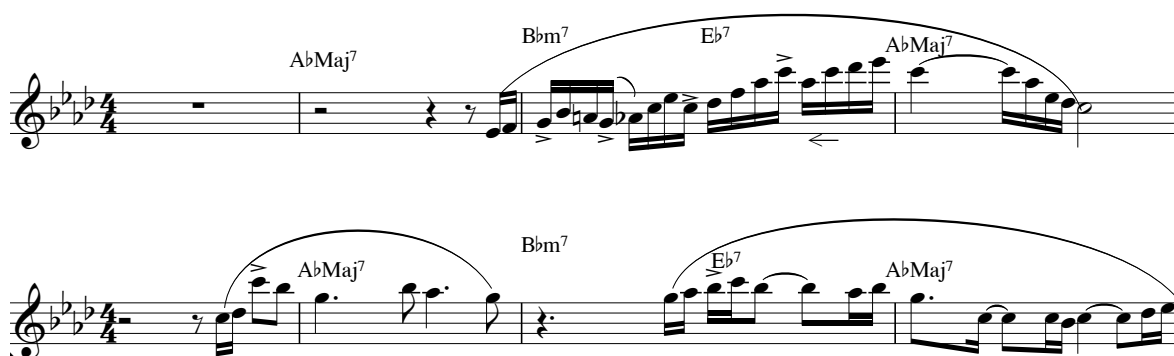
Gitarist B har en klar melodisk struktur i sin frasering. I kap. 2 så jeg på hvordan den språklige, spørsmål/svar-tankegangen, kunne være en måte å tenke frasering og utvikling av musikalske motiver på. I starten av gitarist B sin improvisasjon kan jeg ane en slik tankegang. Den første frasen er på mange måter et innledende spørsmål. Han etablerer en spenning om at noe annet skal komme, og dette innfrir han. Men han lar oss vente litt. Han legger inn en pause før han kommer med svaret sitt. I svaret får vi se slektskapet til frase 1 ved at han starter på samme måte med de beskrevne opptaktssekstendelene. Tonen G, som han avsluttet frase 1 med, ligger fortsatt i minnet, og den starter han også frase 2 med. Etter den andre opptakten i denne frasen, ser vi også at han lander på den samme tonen igjen som første tone over AbMaj7. Allerede på et tidlig stadium av improvisasjonen kan jeg se en målrettet søkning mot viktige toner, ”target-tones” (mål-toner) som han vektlegger og utvikler motivene sine rundt. Det ser vi også over den samme akkorden (AbMaj7) der tonen C, tersen i akkorden, blir vektlagt. Å lande på tersen i tonikaakkorden og poengtere den, gir en følelse av å lande trygt.

Men svaret, som vi kan si er frase 2, inneholder også elementer som peker mot noe nytt. Helt på slutten av takt 4 får vi høre opptaktssekstendeler, på samme måte som tidligere. De forbereder den siste delen av frase 2 der han vektlegger tonen F. Den delen stiger i tonehøyde og viser vei mot frase 3. Frase 3 viser på sin side et slektskap til frase 2 ved å starte på akkurat samme måte, men har ikke den samme avsluttende karakteren som den første delen av frase 2 hadde. Frase 2 kan egentlig deles to, først svar på frase 1 og en videreføring som peker mot noe nytt. Når han introduserer topptonen Db i frase 3, skjer det ved at han tar et sekstsprang (b6) opp. Dette spranget gjentar han ved overgang fra takt 6 til 7, men denne gang som en stor sekst. Igjen benytter han seg av de to opptaktssekstendelene som starten på takt 7.

Gitarist B strekker ikke de tonale rammene i særlig grad over dette eksempelet. De tonene han velger å spille ligger innenfor det harmoniske grunnlaget, det kan jeg se ved at det er lite bruk av løse fortegn. Som nevnt tidligere, innebærer strategien til gitarist B å søke mot måltoner og spille rundt disse. I takt 2 ser vi at den første tonen etter opptakten er G. Den underliggende harmonien er AbMaj7, og dermed blir G den store septimen. Videre går han en liten ters opp og spiller nieren Bb før han spiller grunntonen Ab, og på nytt G. Her etablerer han tonaliteten ved å spille på toner som allerede ligger i akkorden, men legger til litt mer ”smak”, med en nier.

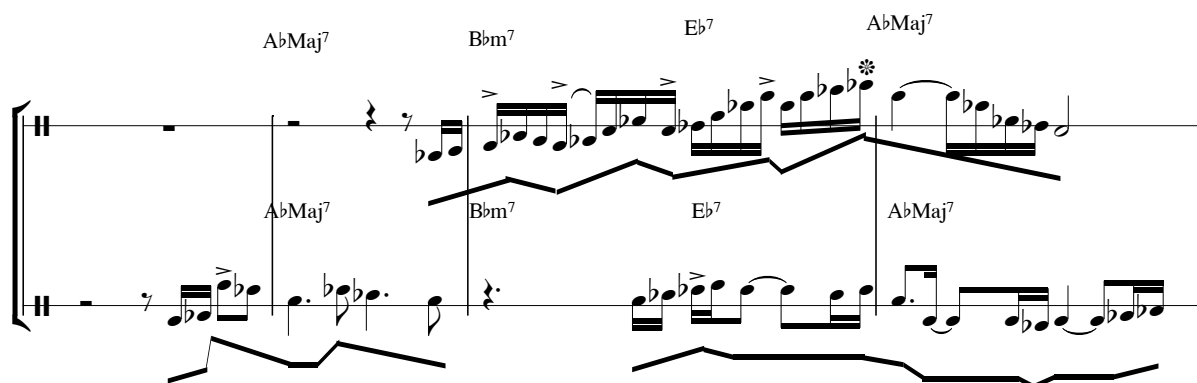
#### 4.10 Sammenligning.

Til nå har jeg sett på starten til begge gitaristenes improvisasjoner. Det først inntrykket er at de angriper oppgaven på ulike måter. Kanskje ikke så ulogisk med tanke på de forskjellige forkunnskapene og erfaringene de tar med seg inn i dette. Hovedforskjellen i starten på improvisasjonene deres er at gitarist A åpner med en frase som kan virke noe rutinemessig. Den bygger opp en spenning både i intensitet og i tonehøyde som blir avløst, og den blir fremført på en *laid-back* og kontrollert måte. Frasen oppleves som jazzete og elegant på grunn av de betonte trykklette sekstendelene og den virtuositeten han viser. På meg virker denne frasen som noe innøvd, nærmest et lick. Jeg tenker spesielt på hvordan han behandler dominantakkorden på, der han spiller som nevnt, en DbMaj7 firklang.



Gitarist B på sin side viser en mer melodisk tankegang. Her er det et tema som blir presentert og som videreutvikles i den neste frasen. Han tar med seg elementer fra det han har gjort tidligere og bruker det videre. Der gitarist A suser av sted i høy intensitet, tar gitarist B det

mer med ro. Bruk av lengre toneverdier og pauser er med på å gjøre spillet hans luftig. Han har en melodisk tankegang som minner om spørsmål-svar, eller for- og ettersetning.



De to gitaristenes ulike strategier kan også vises på denne måten. Gitarist A har som vi ser en klar retning i frasen sin opp mot høydepunktet. Men selv om retningen er stigende, bølger frasen igjennom registeret. Fra den dypeste tonen Eb til den lyseste, også Eb, beveger han seg igjennom to oktaver. De lengre melodiske strekkene til gitarist B gjør at hans kontur er mer stabil. Riktig nok bruker han større intervallavstander enn gitarist A, som beveger seg nesten utelukkende trinnvis eller i terser. Gitarist B bruker blant annet stor septim og kvint.

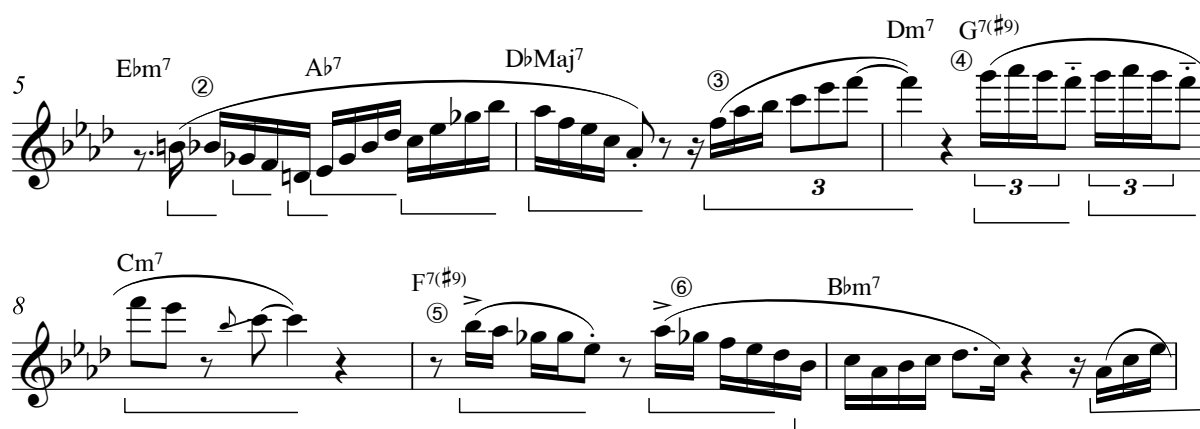
Gitarist B virker mer analytisk i sin improvisering. Her er det tema- og motiv-behandling som er viktig, mens gitarist A har en mer akkordutbroderings-strategi. I opptakssituasjonen var dette også tilfelle. Gitarist A så kjapt i real-book partituret, før han la hele sin oppmerksomhet i utøvingen. Gitarist B hadde øynene i partituret både under melodipresentasjonen og når han improviserte selv.

Av likheter gitaristene gjør, vil jeg trekke frem at de begge *safer* innenfor det samme skala-materiellet. Ingen av dem er spesielt ute harmonisk, men det er kanskje ikke å forvente på dette tidlige stadiet av improvisasjonen. Den største likheten er hvordan begge gitaristene bruker to sekstendeler som stadige opptakter, men som blir videreført på ulik måte. Hos gitarist A ligger de i en sekstendelsfigur der den første er betont, mens hos gitarist B står de mer alene.

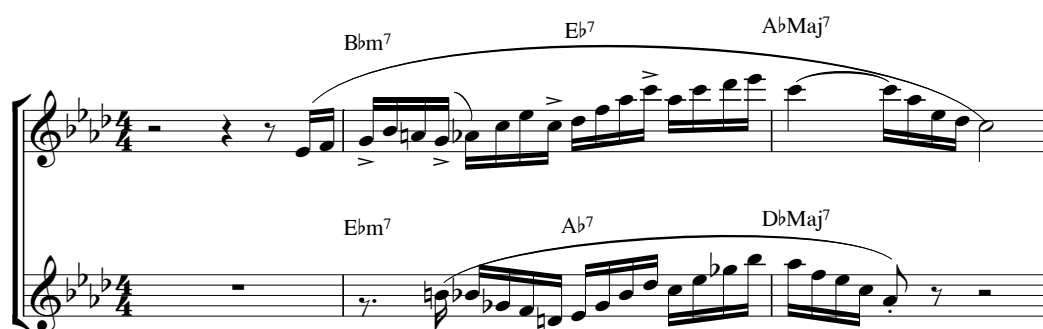


Begge gitaristene opplever jeg har spenningselementer i spillet sitt. Det er en mening med det de gjør. En sitter ikke igjen som lytter og føler at spillet stagnerer. Hos gitarist A inneholder den første frasen både en spenningsoppbygning og en avspenning. Forskjellen, sammenlignet med gitarist B, er at han bruker flere fraser og lenger tid på å gjøre det samme. Det ser vi også i det lengre melodiske spennet som han har. Vekslingen mellom spenning og avspenning er et av de viktigste momentene for å holde på interessen hos lytteren. Det klarer de, men på ulike måter.

#### 4.11 Eksempel 2, gitarist A:



Jeg vil nå trekke frem et lengre eksempel hos gitarist A. Den første frasen er over en II-V-I progresjon. I starten av takt 5 ser vi igjen de to sekstendeler som jeg merket meg i forrige eksempel. Også her kommer de med en halvtone mellom seg. Betoningen av de trykklette sekstendelene er ikke like tydelige over denne frasen som det var over den første. Frase 1 i det forrige eksemplet og frase 2, er veldig like.



Her ser vi frase 1 øverst og frase 2 nederst. Likheten i hvordan han behandler II-V-I progresjonen på, er påfallende. Han bruker samme type bølgete oppbygning mot en toptone som blir avfrasert i det han kommer til tonika. Over dominantakkorden kan vi se at han

behandler denne på lik måte ved å spille en firklang, i ters-struktur. Et annet element som er nesten helt likt med frase 1, er at når han kommer til tonika-akkorden, så spiller han seg gjennom en oktav med vektlegging på akkordtoner. I frase 1 er det fra C til C (tersen), mens i frase 2 er det fra Ab til Ab (kvinten).

Over dominantakkorden i frase 1, spilte han en Maj7 fireklang fra den lave septimen som den første sekstendelsfiguren. Videre brukte han de samme tonene over den neste figuren. Over denne dominantakkorden i frase 2, spiller han en Eb7 fireklang. Han starter dermed fra kvinten og spiller terser oppover. Kvinten (Eb) og septimen (Gb) ligger allerede i den underliggende harmonien, i tillegg til disse, legger han til metningstonene 9 (Bb) og 11 (Db). Det at han klarer å få med seg den lave septimen Gb over denne frasen, synes jeg viser hans forståelse for jazzharmonikk. I Ab-dur, som er låtens hovedtoneart, er det ikke b for G. Men progresjonen modulerer til Db. I Db-dur legger vi til en ny b og G blir til Gb. Dette er en liten detalj på et mikronivå som en mest sannsynlig ikke legger merke til i det auditive. Men gitarist A har fanget opp at han spiller først over en Ebm7, altså vil det være logisk at neste akkord vil være Ab7 og ikke AbMaj7. Og G og Gb er tonene som skiller disse akkordene fra hverandre. I den neste sekstendelsfiguren kan vi og se en tydelig ters-struktur. Her spiller han en Cm7b5 fireklang. En Cm7b5 kan også sees på som en Ab9 spilt fra tersen med utelatt grunntone.

Den neste frasen (3) til gitarist A er kort. Han spiller en oppgang mot en topptone der han introduserer et nytt rytmisk element, en triol. Frasen fungerer nesten som en opptakt eller en forberedelse til den neste frasen. Igjen benytter han seg av stigende terser som den primære strukturen. Den underliggende harmonien er DbMaj7 og han spiller en Fm11 (uten nier).

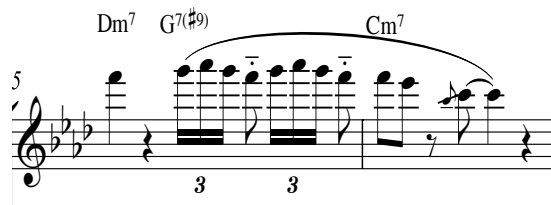
DbMaj7: Db (1) – F (3) – Ab (5) – C (7) – (Eb) (9) - (Bb) (13)

Fm11: F (1) – Ab (b3) – C (5) – Eb (b7) – Bb (11)

Ved å spille brutte akkorder over en annen harmoni, legger en automatisk til flere metningstoner som vi kan se av eksempelet over. Interessant er det at denne frasen har et ambitus på en oktav, akkurat som avslutningen til frase 2.

I frase 4 får vi to like rytmiske figurer, en sekstendelstriol og en åttendedel. Åttendedelen blir spilt på en stakkato måte og er den samme tonen som topptonen i frase 2, F. Frasen blir

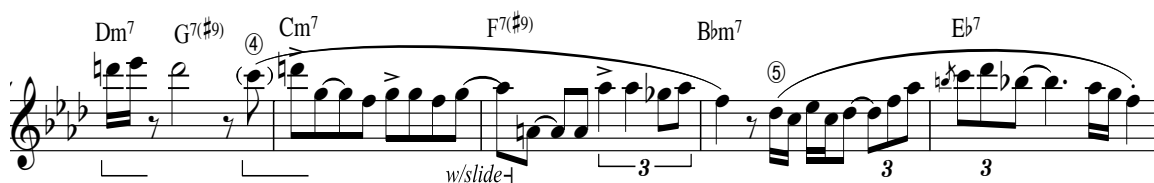
avsluttet ved at han roer ned i takt 8 med lengre noteverdier. Frase 1 i det første eksempelet hadde et inntrykk av å ha innøvde elementer, licks, i seg. Også neste frase 2 bærer preg av det. Men frase 4 er kanskje det klareste licket jeg har sett i spillet hans til nå. To helt like rytmiske motiver som blir spilt på samme måte.



Licket består av grunntone, nier og septim, og det er septimen som blir vektlagt med en stakkato. At det er septimen og ikke grunntonen som blir den viktige tonen i licket, er med på å forsterke spenningen i akkorden. At han også vektlegger toner som i utgangspunktet er trykklette 3-og, og 4-og, er noe vi har sett før, og her gjør han det altså igjen.

I takt 9 og 10 får vi to nye fraser (5 og 6). Den første frasen er kort, den andre lengre. De starter på samme måte med betont sekstendedel på en trykklett taktdel. Frase 5 kan sees på som et opptaktsmotiv som blir videreutviklet i frase 6. Frase 6 starter på den andre tonen som frase 5 begynner med, Ab, og han fortsetter den samme retningen nedover. Det harmoniske i første del av frase 6 kan sees på som en Bbm7 med to gjennomgangstoner Gb og Eb. Og når vi kommer til Bbm7, ser vi at han vektlegger tonen C, som blir nieren til Bbm7.

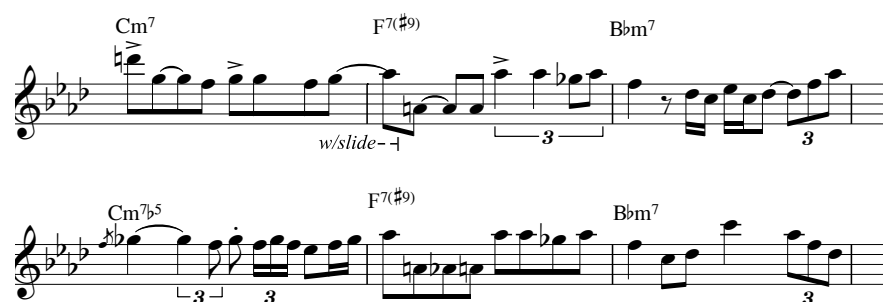
#### 4.12 Eksempel 2, gitarist B.



Jeg vil nå se nærmere på frase 4 og 5 som er hentet fra takt 8-11. Dette er frasene som videreføres fra det tidligere eksemplet jeg har sett på. Det vil være interessant å se om gitarist B bruker de samme elementene her som han har gjort tidligere. Jeg har satt parentes rundt den første tonen, grunnen til det er at den høres så svak ut at jeg var usikker på om den i det hele tatt var intensjonell. Men når en ser sammenhengen den kommer i, virker det som han legger

opp til en opptakt der. Det er et element han har brukt hele veien frem til nå. Den første tonen som han benytter seg av i takt 8 er D. I harmonien under ligger Cm7, slik at D-en blir nieren. Ser vi i den første takten i eksempelet over, er det nettopp denne tonen som blir vektlagt med en betoning. At han starter frase 4 på samme måte som han avsluttet det han spilte sist, binder de ulike motivene sammen og det gir oss som lytter referansepunkter. Frase 4 er forøvrig bygget opp av få toner, men de som er der, blir repetert flere ganger. Tonen G er en tone han sikter seg til i første del av frasen. Dette er kvinten i Cm7, med andre ord en trygg tone å legge vekt på. Jeg legger også merke til hvordan han først spiller tonen rett etter den betonte D-en, altså som tone nummer to før tonen F. Denne tonen oppleves på sin side som en opptaktstone til G igjen. Denne G-en blir spilt sterkere enn F-en, som er med på å forsterke den opptaktsfølelsen.

Når vi kommer til F7#9, er dette en alteret harmoni. Den inneholder en ”sterkere” spenning enn en vanlig dominant 7. Akkurat denne dominanten er ikke funksjonell i den forstand at den går til tonika, men blir litt skuffende oppløst til Bbm7 som igjen er en II. Interessant er det hvordan han behandler denne #9 akkorden. Som vi ser i transkripsjonen, så sklir han til en Ab. Tonen Ab over F7, er #9 tonen. Videre hopper han en stor septim ned til A, som er tersen i akkorden. Deretter spiller han på nytt Ab, denne gangen betont. Den nest siste tonen i takten, Gb, fungerer også som en slags opptaktstone til en ny Ab. Måten han trakterer denne akkorden på, viser stor innsikt i bruk av musikk-teoretiske kunnskaper.



I noteeksemplet ovenfor har jeg trukket frem takt 28-30 i det nederste systemet, mens det øverst viser takt 9-11. Harmonigrunnlaget over begge eksemplene er det samme, bortsett fra at akkord II, som har en senket kvint i det nederst systemet. Likhetene i hvordan han spiller over disse taktene er slående. Vi får i begge tilfellene samme type opptakt til Ab-en (#9) over F7#9. Han hopper ned til A, men som transkripsjonen viser, så veksler han her mellom #9 og

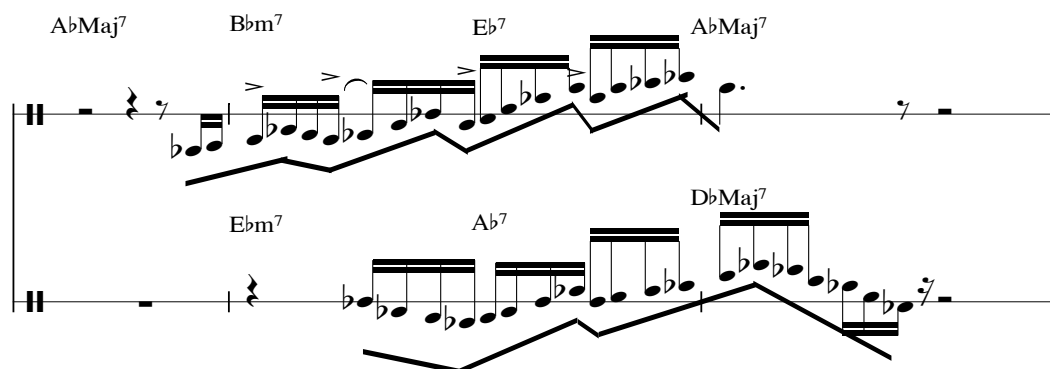
ters før han er opp igjen på Ab. På samme måte får vi og Gb-en og videre opp til Ab, før vi får i begge tilfellene F (5) over Bbm7. Et element som jeg ikke har sett av gitarist B enda, er en ren treklangstruktur. I det øverste systemet ser jeg at han spiller en Db treklang som kanskje i dette tilfellet ikke bør sees på som en egen harmoni, men en Bbm7 arpeggio spilt fra tersen. Det er interessant å se at han spiller den samme treklangen, rytmisert på lik måte i takt 30, men spiller den fra kvinten og ned.

At gitarist B har husket hva han gjorde i takt 9-11 i takt 28-30, kan bety at dette er et mer eller mindre innøvd element som han bruker over denne progresjonen. Kanskje han husket at dette låt bra, når han gjorde det slik over en #9 akkord og dermed ville bruke det igjen. Uansett viser det enda en analytisk side ved improviseringen til gitarist B. Han er våken og følger godt med på hvor han er i skjemaet. På den måten kan han bruke elementer han har brukt tidligere på nytt, slik eksempelet over viste.

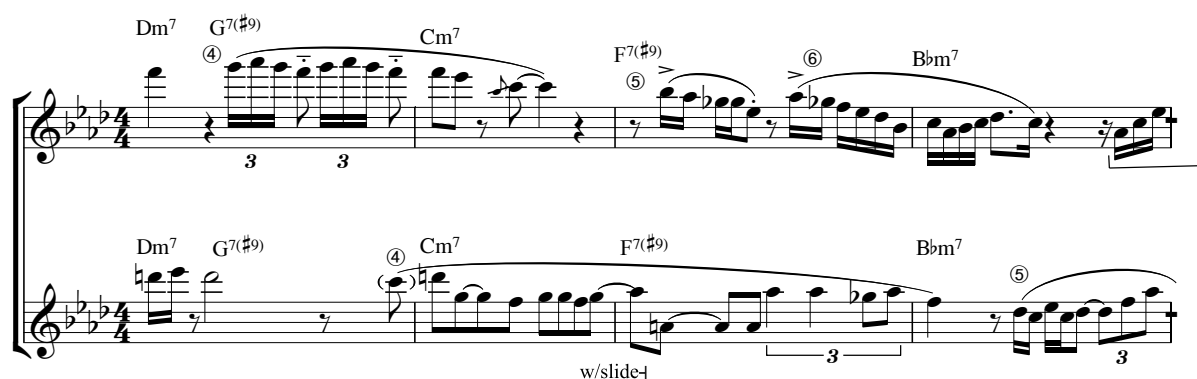
#### **4.13 Sammenligning av eksempel 2.**

---

Jeg har nå studert improvisasjonene til gitaristene et stykke videre. En kan begynne å danne seg et inntrykk av hvordan de har tenkt under utøvelsen og hvordan dette kommer til uttrykk. De har en ulik strategi og tilnærming til det improviserende spill. Gitarist A har markert en tydelig akkordstruktur i sin utøving, og jeg har sett på flere eksempler der rene ters-strukturer vises i notebildet. Men jeg opplever likevel ikke improvisasjonen hans som konstruert og statisk, selv med innslag av licks-baserte løsninger. Den *laid-back* måten han spiller på når han forflytter seg igjennom registeret med høy intensitet, gir improvisasjonen en livlig følelse. Det er en stadig veksling mellom spenning og avspenning som gjør at improvisasjonen "vil" et sted. Over de frasene jeg har sett i eksempel 2, har jeg også sett at han viderefører elementer som han har introdusert tidligere. Jeg tenker spesielt på hvor lik frase 1 og 2 er, både ut fra den harmoniske tankegangen, der det er en vektlegging av 7, 9, 11 og 13, og hvordan konturen er utformet.



Jeg kan også se en sammenheng i hvordan frasene 4, 5 og 6 henger sammen. Det er en nedovergående retning på alle de tre frasene. Slektskapet mellom frase 5 og 6 er også tydelig, ettersom frase 6 forsetter der frase 5 sluttet.



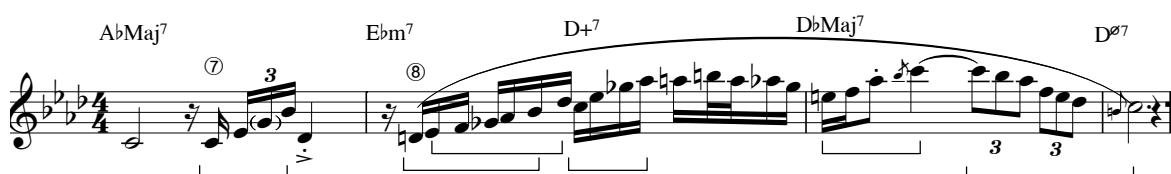
Gitarist B har samme type melodisk spenn over frasene i eksempel 2 som jeg har påpekt i eksempel 1. Sammenlignet med hvordan gitarist A fraserer, er frasene til gitarist B mer stabile i den forstand at han repeterer de samme tonene flere ganger og at det ikke er den samme bølgete konturen. Improviseringen til gitarist B synes å være sentrert rundt disse mål-tonene. Ser vi på notebildet over, er det tonene G og Ab som blir vektlagt. Denne tankegangen finner vi ikke i samme grad hos gitarist A. Her tenkes det mer bevegelse og retning innenfor rene akkordstrukturer som driver improvisasjonen fremover. Begge bruker det samme tonemateriellet og er ikke "ute" av harmonigrunnlaget, men som jeg har sett eksempler på, fanger de opp harmoniforandringer selv på et mikropian. For eksempel #9 tonen Ab, over F7.

Jeg opplever fortsatt at spillet til gitarist B er av en mer analytisk karakter enn spillet til gitarist A. Det virker som hver tone har en bakenforliggende tanke om hvorfor den er plassert akkurat der den er, både i en melodisk og harmonisk sammenheng. I forhold til gitarist A er han ikke like frempå. Mens gitarist A er mer direkte der han lar tonene strømme på, er gitarist

B mer avventende. Bruk av lengre noteverdier og pauser er med på å forsterke det inntrykket. Gitarist A viser et teknisk overskudd som gir han friheter til å leke med *time-feelingen* i frasene sine.

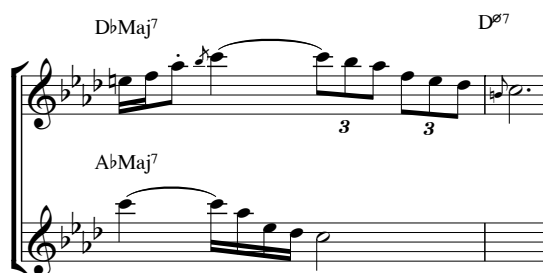
#### 4.14 Eksempel 3, gitarist A.

---



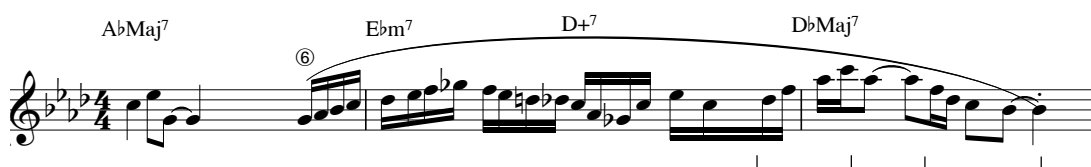
Her vil jeg trekke frem et eksempel som viser takt 20-24. Jeg har valgt akkurat dette eksempelet fordi begge gitaristene her viser noe av denne samme tankegangen i denne delen av skjemaet.

Gitarist A spiller noe som vi nesten kunne ha forutsett. På samme måte som i tidligere eksempler, er det en oppovergående retning i spillet mot en topp-tone, før han avfraserer i nedovergående retning. Slik som vi har sett tidligere ligger den harmoniske tankegangen rundt bruk av akkordstrukturer. Det ser jeg tydelig i frase 7 og i begynnelsen på frase 8. Her er det riktig nok ulike akkorder en kan anta er tenkt. Det kan være en EbmM7, eller det kan være Bbm7 i første omvendning. Dette er kanskje mest logisk, slik jeg ser det. Legg merke til hvordan han også denne gangen har fått med seg molltersen Gb, over Ebm7, slik som han også gjorde i frase 2. Når vi kommer til D+7, spiller han tre små terser oppover, altså en dim treklang. En kan også tenke seg at sekstendelsfiguren er en Ab7 i første omvendning. Over DbMaj7 er ters-strukturen en Fm treklang, som i prinsippet er en DbMaj7, spilt fra tersen. Han avslutter frasen etter å ha ligget på topptonen i en fjerdedel. Topptonen blir forsterket når han spiller den nest siste tonen stakkato, for å så introdusere topptonen gjennom en forslagstone. Selve avslutningen av frasen fra topptonen er noe jeg også har sett at han har gjort tidligere.



Det nederste systemet er hentet fra takt 4 og er avslutningen på frase 1. Jeg legger merke til at de to taktene er veldig like. Begge har C som topptone og beveger seg ned en oktav fra denne. I det øverste systemet blir følelsen av avslutning større ettersom han her bruker lengre noteverdier. Men dette viser også hans måte å bruke det en kan anta er innøvde mønstre. Han vet at dette låter bra i en avsluttende del av en frase.

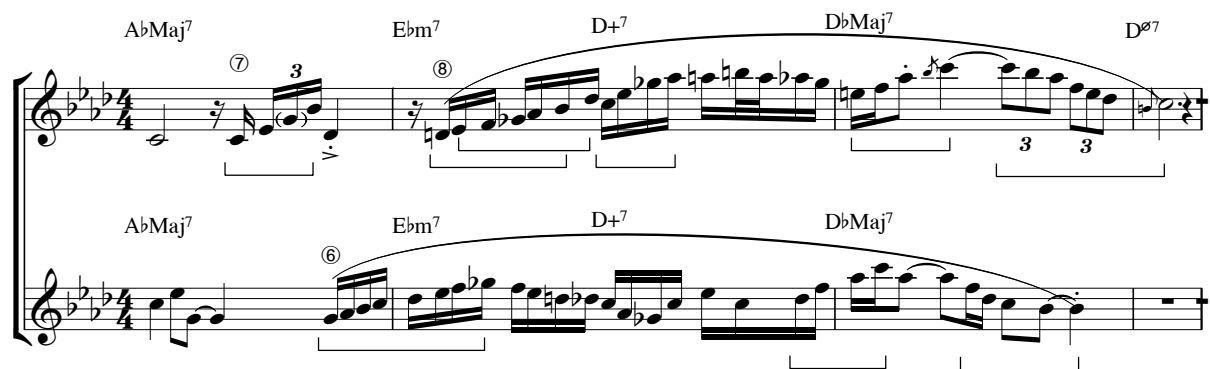
#### 4.15 Eksempel 3 gitarist B.



Frasen til gitarist B starter med en trinnvis bevegelse fra G til Gb. Ser vi bort fra det siste halve trinnet mellom F og Gb, hadde dette i Ab-dur blitt en G-lokrisk skala. Tonen Gb blir på sin side molltersen over Ebm7. Jeg legger også merke til at han bruker denne tonen over D+7, over denne akkorden blir tonen durtersen. At gitarist B inkorporerer små detaljer på det harmoniske planet, er noe jeg også har påpekt tidligere. Her gjør han det altså igjen i en frase med relativt høy intensitet. Frasen går igjennom en spenningsoppbygning frem mot DbMaj7 der gitarist B når topptonen C. C-en er den store septimen over DbMaj7, og jeg legger merke til at han spiller en Db-dur treklang før han når denne tonen. I de tidligere eksemplene jeg har sett nærmere på, er ikke bruken av rene ters-strukturer noe gitarist B benytter seg ofte av, men det gjør han altså her. Han avslutter frasen ved å avfrasere og også her benytter han seg av en firklangs-struktur, nemlig parallelltonearten Bbm7, med en nier (C) som gjennomgangstone.

#### 4.16 Sammenligne av eksempel 3:





På akkurat dette stadiet i improvisasjonen har begge gitaristene en noenlunde lik tankegang. Hos gitarist A har jeg sett samme frasekonstruksjon i flere eksempler tidligere, men ikke hos gitarist B. Det jeg opplever som ulikt i strategien her, er hvor de har hentet tonemateriellet sitt. Hos gitarist A ser jeg at det ofte er akkordstrukturer som er kjernen rundt tonene han bruker. Hos gitarist B er ikke denne tankegangen like tydelig. Det betyr riktignok ikke at han aldri tar utgangspunkt i ters-strukturer, for det har jeg funnet eksempler på, men at det ikke har den samme hyppigheten som vi finner hos gitarist A. I frasen til gitarist B er det mer trinnvise bevegelser, noe som kan tyde på at det er skala-materiell han tar utgangspunkt i, sammen med de tidligere nevnte mål-tonene.

#### **4.17 Særtrekk i improvisasjonene.**

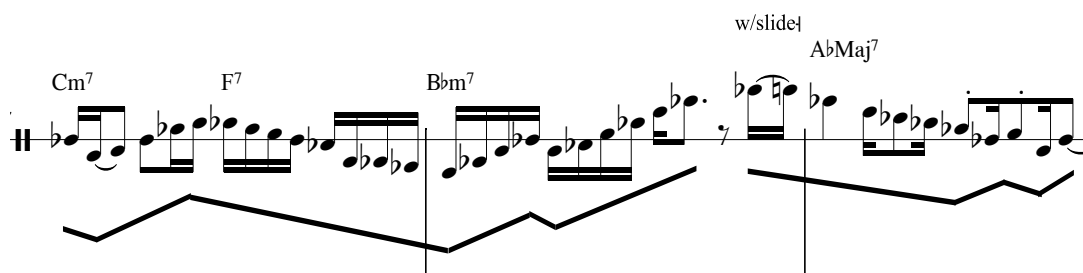
Jeg har til nå trukket frem eksempler i fraser som jeg mener representerer en tankegang hos den enkelte improvisator. De har angrepet utfordringen de har fått, men med en noe ulik strategi. Mange momenter vil naturligvis være like, som for eksempel at de begge bruker et likt tonemateriell og begge bruker akkord-strukturer, men i varierende grad. Det er viktig å huske på at det i utgangspunktet ikke er tonen som er spennende i seg selv, men på hvilken måte den blir brukt på. Jeg vil nå gjøre rede for hva jeg mener er særtrekk i improvisasjonen til gitaristene. Hva er de gjennomgående trekkene som blir gjennomført? Jeg har hatt et fokus på områdene:

- Kontur
- Rytmikk
- Fraser
- Tonetilfang

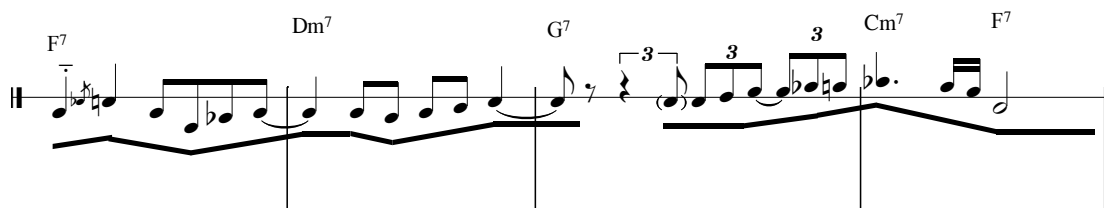
#### 4.18 Kontur.

---

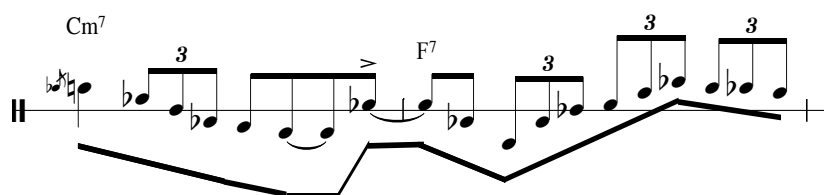
Konturen er omrisset til melodien og viser bevegelsesmønsteret. Det som jeg har sett i transkripsjonen, er at gitarist A har en kontur som stadig er i bevegelse. Konturen bølger av sted fra et lavt register mot en høy topp-tone, derfra faller konturen ned igjen (avfraserer). Eksempellet nedenfor er hentet fra takt 16-18 og viser nettopp dette. Denne konturformen er et særtrekk ved hans improvisasjon. Den blir brukt stort sett gjennom hele improvisasjonen.



Gitarist B har, som tidligere omtalt, et lengre spenn i sin kontur. Han er ikke like ivrig til å bevege seg gjennom registeret. Han holder seg lenger i ro i ett og samme leie. Men dette gjør han ikke konsekvent. Som vi også har sett eksempler på, bruker han store intervallavstander og hopper mer mellom registeret enn det gitarist A gjør. Han beveger seg på sin side nesten utelukkende med trinnvise eller tersvise avstander. Kontureksempellet under er hentet fra takt 13-16 til gitarist B og viser et lengre spenn i konturen.



Selv om konturen over er en gjennomgående struktur benytter han seg også som sagt av større intervallavstander som gjør at konturen hans tidvis får brattere svingninger, som eksemplet under hentet fra takt 24-25, viser.



#### 4.19 Rytmikk.

---

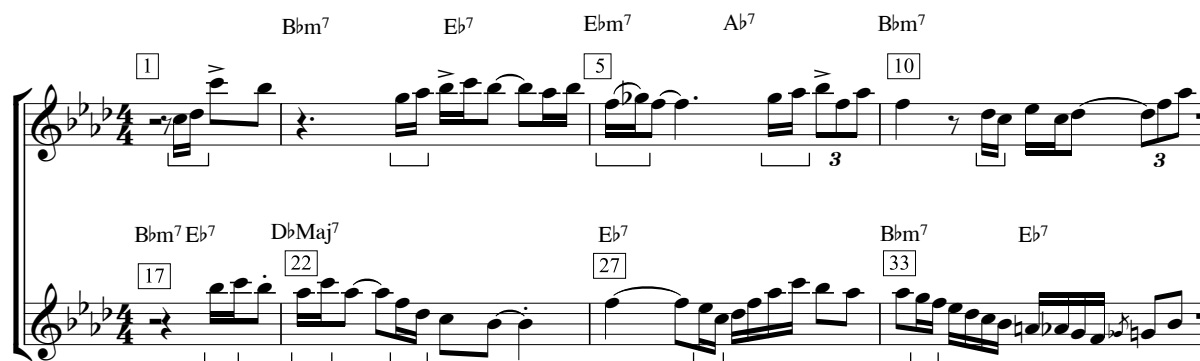
Det rytmiske spillet til gitarist A er basert mye rundt svingte sekstendeler, han legger trykk på trykklette taktdeler. Men det er ikke gjennomført gjennom hele improvisasjonen. Det har av og til vært litt vanskelig å transkribere hans improvisasjon fordi han ofte strekker *timen* og blander dette med en straight rytme i noen tilfeller. Et særtrekk som gitarist A har hatt i denne improvisasjonen, er hvordan frasene konstrueres rytmisk. Vi har sett hvordan frasene beveger fra det lave registeret og oppover mot en topptone med sekstendeler, før han avfraserer både i *time* og med lengre noteverdier.

Gitarist A bruker benytter seg også av mer gitar tekniske virkemidler der han ”tapper” strengen mellom sekstendelene. I eksemplet under er dette markert med en (x). Dette er med på å underbygge inntrykket av at spillestilen til gitarist A, er virtuos, der fraser med relativt høy intensitet får litt ekstra krydder.

Lee Morgan

I starten av hans improvisasjon var det en gjentagende bruk av et rytmisk opptaktsmotiv, to sekstendeler som står i et trinnvis forhold til hverandre. Jeg har tidligere påpekt at han bruker teknikker som ”pull off” og ”hammer on” som gjør spillet hans flytende. Sammen med de stadige opptaktene og betoningene blir karakteren i spillet hans litt ”hoppende”, noe som også er stiltypisk for swingjazz. I eksemplet nedenfor ser jeg og eksempler på bruk av opptakt.

Gitarist B deler denne opptaktstankegangen. Han og bruker to sekstendeler som opptaktsmotiv gjennom deler av improvisasjonen. Under har jeg hentet frem noen eksempler som er med på å illustrere dette.



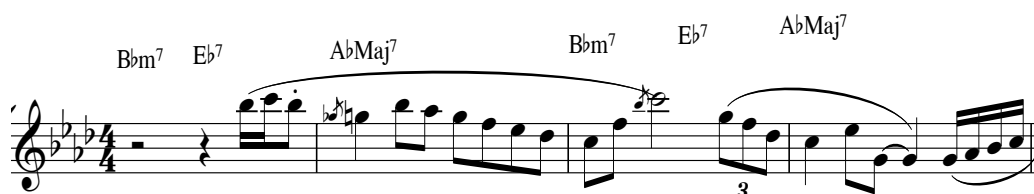
Det som skiller de to gitaristene sin rytmikk fra hverandre, er at gitarist B bruker en mer variasjon i rytmikken gjennom improvisasjonen. Mens det er sekstendelene som dominerer hos gitarist A, er det rytmiske materialet mer kontrastfylt hos B. Jeg tror at dette er et bevisst valg som gitarist B har tatt. Når en spiller hurtig med et gjennomgående teknisk overskudd, mister det litt av sin ”imponerende” effekt, det blir forutsigbart. Når en derimot spiller hurtig og virtuost en gang i løpe av improvisasjonen, vil denne delen løfte de andre delene opp. Det er gjennom kontrastene at en opplever nyansene sterkere. Gitarist A opererer også med kontraster innenfor det rytmiske materialet. I transkripsjonen under har jeg hentet frem noen eksempler som viser hvordan han legger inn små pauser i spillingen sin. Pausene er også med på å gi den hoppende karakteren som jeg tidligere har nevnt, ved at tonen etterpå automatisk blir sterkere.



#### 4.20 Fraser.

I de melodiske frasene kommer ulikhetene mellom gitaristene godt til syne. Hovedforskjellen er at gitarist B tenker i et større melodisk format enn det gitarist A gjør. Gitarist A sine fraser er ganske like i oppbygning og i avrunding. Selv om gitarist A viser elementer av videreføring fra frase til frase, er hovedinntrykket at frasene står litt alene. Frasene kommer

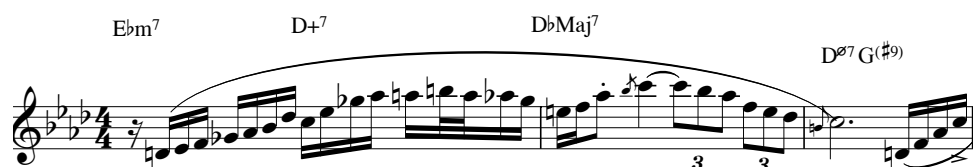
en etter en som perler på en snor. Men hos gitarist B er inntrykket at det er mer melodisk tenkning i form av lengre spenn der frasene bygger på hverandre. Det vil eksempelvis føles ulogisk at en frase står alene uten en videre utbrodering. Det virker som om han legger opp til en kommunikasjon mellom frasene. Han etablerer en uforløst spenning i den første frasen for deretter å avløse denne spenningen med et svar, og samtidig komme med en ny vending.



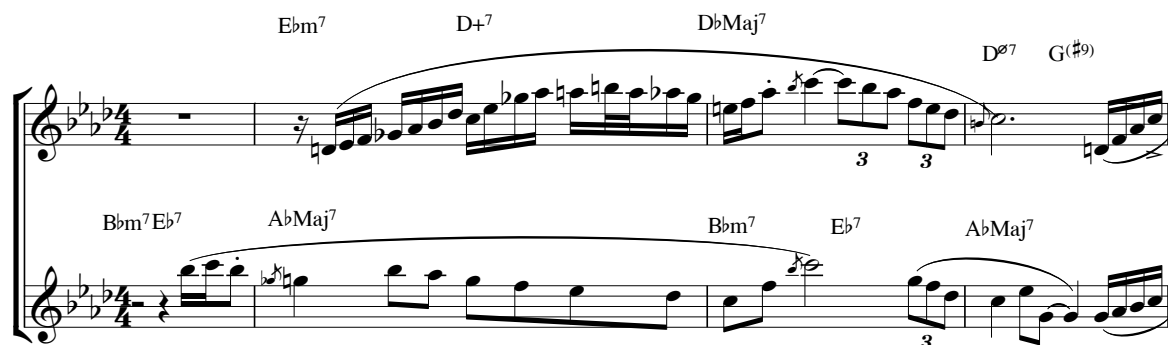
I dette eksemplet fra takt 17-20 illustreres denne tankegangen. Den første frasen bygger seg opp mot topp-tonen C. Denne frasen kan i en metaforisk tankegang bli sett på som et spørsmål. Den neste frasen blir svaret til den første.



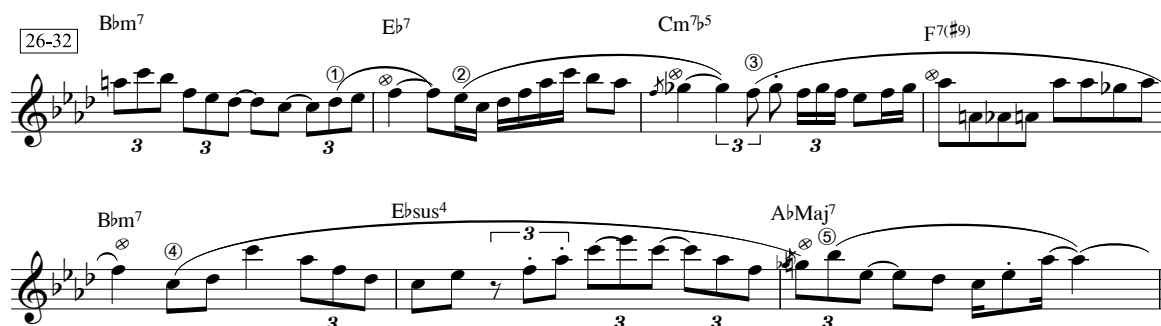
Dette var eksemplet jeg viste til i underkapitlet om improvisasjon som språk, kommunikasjon og historiefortelling. Siste del av den første frasen går opp i tonehøyde og stopper der, mens den siste delen av den neste frasen faller i tonehøyde og avsluttes der. I eksemplet til gitarist B ser jeg den samme tankegangen. Gitarist A har også elementer av denne metoden i spillet sitt.



Dette eksemplet er hentet fra takt 21-23. Denne frasen bygges på samme måte opp mot en topp-tone, for så falle i tonehøyde.



Det som gjør at jeg likevel ikke opplever frasen til gitarist A som like kommunikativ som gitarist B sin frase, er på grunn av det lengre melodiske spennet som jeg finner der. Gitarist B bruker lengre tid på å utvikle melodien og fyller ikke opp frasene med en tilsvarende intensitet som det gitarist A gjør. Som lytter gir gitarist B klarere holdepunkter i improvisasjonen siden informasjonsmengden er mindre.



Jeg trekker her frem et lengre eksempel av gitarist B. Grunnen til at jeg har valgt å trekke frem disse taktene, er for å vise hvordan frasene til gitarist B henger sammen. Frase 1 er kort og går til en F. Neste frase starter på tonen under Eb, og stiger opp mot en C, før den går trinnvis ned til en Gb. Dette er forøvrig også den forminska kvinten som er i harmonigrunnlaget (Cm7b5). Frase 3 starter på tonen som frase 1 avslutter med, F. Videre går frasen mot et topp-tone Ab, før frasen avsluttes på F. Frase 4 avsluttes på G. Jeg oppfatter at de siste tonene i hver frase i dette eksemplet er toner med en viktig betydning, altså en mål-tone. Et av momentene som gjør at frasene henger sammen, er hvordan mål-tonene (markert med x i notasjonen) står i forhold til hverandre. Den første tonen er F, så kommer Gb, neste tone jeg har trukket frem er Ab. Selv om denne ikke avslutter en frase, oppleves den likevel som en tone av viktighet. Frasen avsluttes med F, som var den første mål-tonen. I frase 4 avsluttes med tonen G og i frase 5 er det Ab. Forholdet mellom måltonene er at de opptrer i stigende, trinnvise bevegelser. Fra G til Gb, et halvt trinn og fra Gb til Ab et helt trinn. At de

tonene som oppleves som viktige har en stigende bevegelse, gjør at frasene blir en videreutvikling av den forrige. Spenningsnivået blir også økende når en ikke får den forløsende følelsen av å ha kommet hjem.

#### 4.21 Tonetilfang.

Hvilke toner har de ulike gitaristene brukt i sin improvisasjon? Det overgripende inntrykket er at de begge *safer* innenfor de tonale rammene som en i utgangspunktet kunne anta, Ab-dur tonemateriell. Selv om begge har dette som en ramme, er den harmoniske tankegangen ulik. Gitarist A bruker som vi har sett mange eksempler på, rene ters-strukturer i sitt spill.

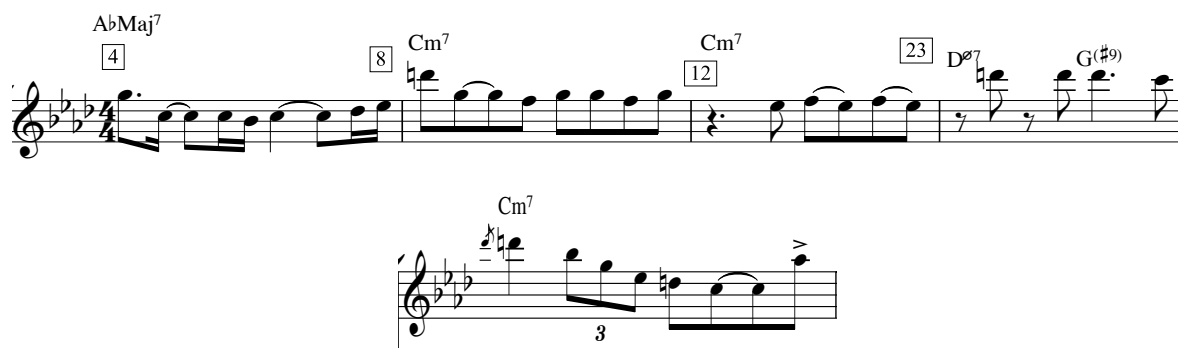
I eksemplene over ser vi denne tankegangen bli illustrert. Dette er et gjennomgående særtrekk i A sitt spill. Den regelorienterte metodiske løsningen til Les Wise som jeg var inne på i kap. 2: “RULE: Play a major scale one half-step higher than the root of the dominant 7th chord (i.e. for G7, play Ab major scale)” (Wise 1980:12), bruker gitarist A en variant av. Men han utvider ofte harmonien med metningstonene 9, 11 og 13.

Gitarist B viser ikke den samme hyppigheten av rene ters-strukturer i sitt tonetilfang. Der gitarist A henter sitt tonemateriell fra akkord-strukturer, virker det som gitarist B henter sitt materiell fra en skalatenkning.



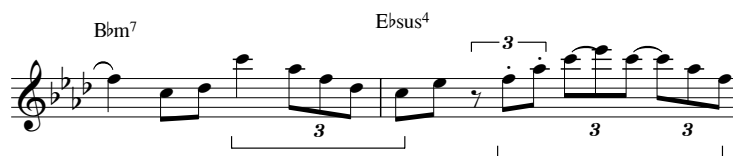
Her har jeg hentet frem tre eksempler som viser syv eller åtte trinnvise bevegelser på rad. Jeg ser at det ikke er løse fortegn, noe som kan antyde at han holder seg innenfor Ab-dur tonalitet. Men ser vi på den første linjen så starter han på Bb og spiller seg ned til en C. Hadde han lagt til en Bb som den åttende tonen, ville dette ha blitt en ren Bb dorisk skala. Over den andre linjen spiller han fra G til Gb. Hadde den siste tonen vært en G, ville dette ha vært en ren G lokrisk skala. Over den siste linjen ser vi at han spiller fra Ab til A. Hadde den siste tonen vært Ab ville dette ha vært en ren Ab-dur skal. Det virker som om han spiller syv toner fra en skala, men lar være å spille oktaven og senker den siste sekunden.

I de eksemplene som jeg har sett på, har gitarist B en gjennomgående tendens til å søke mot mål-toner. Dette er toner som han legger mye av spillet sitt rundt. Denne tankegangen har jeg også sett på i avsnittet om fraser der en ser hvordan denne tankegangen viser seg i et lengre tidsrom.



I eksempelstaktene over ser jeg hvordan han spiller rundt mål-toner. I takt 4 er det C-en, tersen i Ab, som han dreier rundt. I takt 8 er det G-en, kvinten som han vektlegger, og i takt 12 er det Eb, tersen til Cm7. Det er et særtrekk i spillet hans hvordan måltonen blir spilt, før han enten repeterer den, eller går trinnvis en tone opp eller ned, for å så komme tilbake til den. I takt 23 er det tonen D som han har siktet seg inn på. Den poengterer han ved å repetere den på en rytmisk artikulert måte. Den første tonen i takt 24 er forslagstonen Db som skli tilbake til D.





Selv om gitarist B ikke benytter rene akkordbrytinger som gitarist A, er det ingen regel uten unntak. I den første takten spiller han en DbMaj7 firklang, men i dette tilfelle kan jeg også se firklangen som en forlengelse av Bbm7 til en Bbm9. I den neste takten spiller han en Fm7 firklang, noe som tilfører metningstonene 9 og 11 i tillegg til septimen og grunn-tonen i Eb.

## Kapittel 5

### Konklusjon

---

”Hvordan utformer to profesjonelle gitarister på forskjellig stadier i karrieren et kor over den samme standardlåten når de ikke har fått anledning til å forberede seg?”

Av alle de potensielle valgene gitaristene har hatt til rådighet, har de gjort valg som resulterte i den vedlagte cd-en til oppgaven. En kan også studere de notasjonene jeg har gjort, i den vedlagte transkripsjonen. De individuelle tolkningene sier noe om hva hver enkelt legger i improvisasjonene. Oppgaven gitaristene fikk, var å improvisere over låten Ceora. Dette var en fremmed låt med sine meningsstrukturer som gitaristene møtte med sine forutsetninger. At de tolker forskjellig, beror på ulike forståelser av hvilke elementer som skal vektlegges, og hvilke strategier som skal følges. Forkunnskapene og erfaringene de har tatt med seg inn i improvisasjonsøyeblikket, legger føringer for spillet samtidig som det produseres nye erfaringer.

Å svare på om det intenderte lydforløpet faktisk samsvarte med det realiserte, er vanskelig å si noe sikkert om. I lydopptaket kunne jeg legge merke til at gitarist B tidvis nynnnet med i spillingen. ”If you can’t sing it, you can’t play it,” er et ordtak innenfor jazzen. At en synger det en spiller samtidig, viser delaktig på flere nivåer i improviseringen. Ingrid Johansen bruker begrepet den *indre melodi* om hvordan tonene en hører inni seg, blir fremført. Dette er de intenderte tonene som ikke nødvendigvis blir representert slik som det er tenkt. På samme måte som Tord Gustavsen, er jeg skeptisk til hvorvidt en kan planlegge intenderte toneforløp i detalj. Det vil være alt for mange elementer som vil kunne forstyrre prosessen. Improvisasjon handler om å skape et godt samspill med det som en har gjort, det en gjør, og det en skal gjøre. Men dette vet en ikke før øyeblikket er der. Altså veien blir til mens en går. Om en improvisasjon oppleves som logisk eller ikke, dreier seg om hvordan den enkelte improvisator evner å inkorporere og videreføre elementer fra et stadium til det neste.

I analysene har jeg framhevet begge gitaristene sine evner til å videreføre elementer. Gitarist A har fraser som har en logisk oppbygning mot et topp-punkt for å så avfrasere. Dette er en struktur han bruker gjennom hele improvisasjonen. Lyttere kan dermed kjenne igjen elementer som blir brukt. Men også variasjoner og overraskelser preger spillet hans. I takt 20

som vi ser under, ville det kanskje vært logisk at den siste Db-en ville ligget en oktav høyere som en topp-tone i enden av en ters-struktur. Men gitaristen velger å spille akkorden lavt og i tillegg stakkato og betont.



Improviseringen til gitarist B har elementer i seg av det jeg antar er licks. Det med på å forsterke inntrykket av at han spiller på rutine. Men spillet oppleves ikke som konstruert. Jeg opplever det som et lekent spill, som en bølge som beveger seg av sted gjennom registeret. Det er ikke lange perioder med repetisjonsmønstre som gjør det uinteressant å høre på, tvert imot. Spillet med bruken av akkordbrytninger hentet fra andre harmonier som utvider den underliggende harmoni, viser nettopp til det jeg vil kalle rutine. Gjennom en årrekke med improvisering, er det grunn til å anta at han har hatt god tid til å automatisere fraser over progresjoner en finner i jazz. I samtalen før vi startet, fortalte gitarist B en anekdote om en veldig dyktig blues-gitarist han viste om. Han fortalte at denne gitaristen hadde hatt spillejobber seks dager i uka fra klokka ni om kvelden til klokka tre om natta. Når blues i F står på repertoaret hver kveld i cirka ti år, blir en til slutt en kløpper mester i dette uttrykket. Spilling og øving på akkurat det samme gjennom en lengre tidsperiode, leder til en automatisering av vanskelige passasjer eller kreative løsninger på et likt harmonigrunnlag. Spillet til gitarist A bærer preg på å ha noen av de automatiserte løsningene klare.

”In creating solo after solo, jazz improvisers, continually explore the relationships of musical ideas, negotiating among a mixture of fixed elements, which derive from their storehouses, and fresh, variable elements, which present unique challenges and surprises” (Berliner 1994:221).

Dette sitatet kan oppsummere mange av improvisasjonene til gitarist A. Det er en stadig søking etter musikalske relasjoner og ideer. I denne søken vil det være en kommunikasjon mellom det som en kan fra før, og det som en påvirkes av i øyeblikket.

Gadamer ville kanskje ha kalt dette for en horisontsammensmelting. Improvisasjonene representerer det nye og det fremmede. De bygger på det gitaristen føler seg fortrolig med og kan fra før. Men det ”ukjente” blir nå en del av hans egen horisont. Spillet gir erfaringer som integreres i han og som han utvikler videre til nye improviserte spill. Dette er en dialektisk

prosess som går fram og tilbake til en får en ”feeling” form. En kommer nærmere sine idealer fordi prosessen kan lede til kreative uttrykk der ulike elementer videreutvikles og videreføres inn i nye stadier. For meg er det også tydelig at gitaristen ser på spillet som subjektet. Det er ikke han som spiller som er det viktigste, men spillet slik det tar form. Han underkaster seg spillet og blir ett med det som barnet i leken sin eller som fortolkeren av kunstverket. Det er lekent, lett og utvunget over det spillet han skaper.

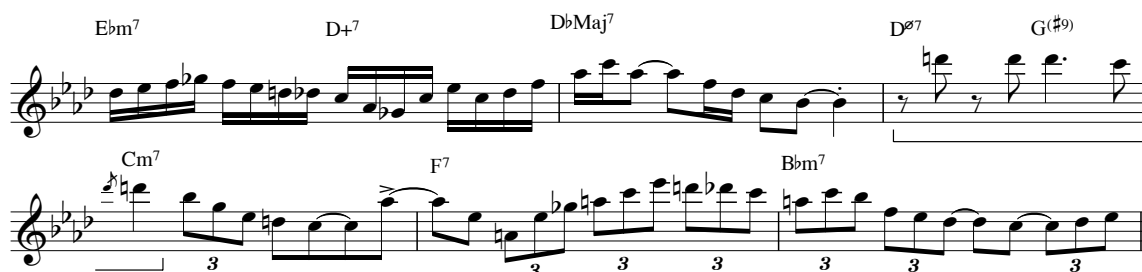
Musikalske relasjoner kan også sees på som en lengsel etter å nå sine idealer. Improviserende musikere har et ideal som en prøver å nå i sin utøving. Utfra spillet til Gitarist A der han prøver å fremheve hver akkord ved å spille andre akkorder over, som igjen utvider harmonigrunnlaget. Dette kan tyde på en vertikal tenkemåte som bop-musikerne benyttet seg av på 1960-tallet. Her ble også hver akkord utbrodert på lignende måte og fremført i intense løp, med betoning på trykklette taktdeler.

Gitarist B representerer en annen tolkning av improvisasjonen. Hans improvisering viser en motvekt til flere av prinsippene til gitarist A. Her er det ikke den samme høye intensiteten som preger spillet. Det er heller ikke den klare akkordutbroderingen som vi finner hos gitarist A. Som tidligere nevnt, er spillet hans basert på lengre melodiske spenn. Det er ikke den samme konturbølgen som raser gjennom registeret, selv om gitarist B også viser elementer av dette i sin improvisasjon. Han er flink til å variere spillet sitt og bruker kontraster til å hjelpe seg. Mens gitarist A stadig bruker trinnvise og tersvise bevegelser, hopper gitarist B mer mellom registrene og veksler på intensiteten.

Det lengre melodiske spennet og et tonemateriell som en kan anta er hentet fra et skala-materiell, viser en dreining mot et mer modalt jazzuttrykk. Gitarist A har vist med sin improvisering en tilnærming mot en vertikal spillemåten. Gitarist B viser til en mer horisontal spillemåte. Her er det ikke akkordutbroderinger i progresjonene som blir det viktige. Denne måten å tenke improvisering på, ble perfeksjonert av de modale musikerne med Miles Davis i spissen. Ceora er ikke en modal låt siden det mellom akkordene opereres i et slektenskap med tonalt senter. En modal tankegang vil ikke la seg gjennomføre fullt ut når akkordene opererer i funksjoner. Men jeg kan likevel se en påvirkning eller en draging mot denne tenkningen i form av de nevnte momentene. At gitarist B har fått med seg og poengterer harmoniforandringer på et relativt lite plan, viser meg at gitarist B har en analytisk tilnærming til improvisasjonen. Mens gitarist A gir seg mer over i spillet, er gitarist B noe mer reservert.

Han er på ingen måte nølende, men mer avventende. På en annen side kan dette være hans bevisste strategi.

Der gitarist A fyker av sted fra første tone, lar gitarist B oss vente litt før han når sine topp-punkter. Denne oppbygningen følger Aebersold improvisasjonskontur som jeg har sett på i kapittel 2. Gitarist B gir oss stadige små stigninger utover i improvisasjonen som er med på å bygge opp til et større høydepunkt. Eksemplet under er hentet fra takt 21-26. Her kommer han til det jeg mener er det største klimakset i improvisasjonen. Etter en oppbygning mot takt 23, der han repeterer topp-tonene D tre ganger etter en periode med intensive sekstendeler, oppleves det som om han endelig har nådd målet og kan puste lettet ut.



I kapittel 2 har jeg sett på hvordan den språklige metaforen kan være til hjelp for å konstruere fraser. Sammenheng mellom den første frasen og den som kommer etterpå, har likheter med hvordan vi utformer spørsmål og svar. En kan trekke dette enda lenger og metaforisk si, at improvisasjonen er en fortelling. Gitarist B har trekk ved sin improvisasjon som kan minne om en slik tenkning. I en narrativ sammenligning vil eksemplet over representere høydepunktet i fortellingen der vi for eksempel endelig får greie på hvem morderen i en drapssak er. Selv om det antagelig ikke er så billedlig gitarist B tenker, vil det å nærme seg improvisasjonen på et fortellende metaforisk plan, være til hjelp i struktureringen av improvisasjonen som helhet.

Det er stadig vekk viktig å supplere forestillingen om improvisasjonen som en lineær fortelling med helt andre forestillinger; f.eks. om improvisasjon som sirkulær, intensitetsakkumulerende bevegelse (jf. Keil 1994), som utforskende "reise" i et "landskap", som en kompleks samling av musikalske objekter på forskjellige oppløsningsnivåer, osv., osv..(Gustavsen 1998:56)

Selv om det er lett å koble improvisasjonen opp mot en narrativ fortelling, kan en som Tord Gustavsen påpeker, legge til andre forestillinger som for eksempel en ”reise i et lydlandskap”.

Begge gitaristene følger metodiske tilnærminger i sine improvisasjoner. Både gjennom bruk av harmonisk materiell og strukturmessig tankegang, viser de et slektskap til ulike tradisjoner. At gitarist A er en selvlært gitarist, kan være en medvirkende årsak til at han frigjør seg enda mer fra en regelbunden metode. Selv om den metodiske litteraturen vil være til hjelp i utøvingen, vil den paradoksalt nok også være et hinder. Jo mer en er nødt til å tenke på å spille ”riktig”, jo mindre plass blir det til å lytte til seg selv og leve seg inn i hva det er en har lyst eller føler for å spille. Gitarist B har gått gradene fra videregående skole frem til en høyere musikkutdanning. Det er opplagt at denne type musikkskolering vil være med på å forme deg som musiker. Jeg opplever at gitarist B sin improvisasjon har noen av de skolerte elementene i seg. Inntrykket er at improvisasjonen er veldig ”riktig”. Det er en grunn til at hver tone står der den står og blir spilt slik den blir. Dette er derfor nærmere en analytisk spillemåte. Jeg mener ikke å si at den dermed ikke er spennende å lytte til, tvert om. Måten han binder frasene sammen og den helhetlige strukturen gjør at det er lett å følge med som lytter. Gitarist A er mer leken i spillet sitt der han bare lar tonene flyte av sted i et uanstrengt alvor.

Jeg har prøvd å beskrive hvordan de to gitaristene ut fra sine forutsetninger, interesser og motivasjoner utformer sine kor over den samme standardlåten. De gjør dette på ulik måte. Gitaristene A og B tolker fenomenene i den gitte konteksten og gir dem mening, de utvikler improvisasjoner ut fra egne erfaringer, tradisjoner og kunnskaper. Jeg har observert to gitarister i ulike stadier av sin karriere, men kan ikke konkludere med at dette utgjør en avgjørende faktor for hvordan de utformer sine improvisasjoner. Uansett alder vil fordommer som Gadamer trekker fram, være det som mer enn noe annet medvirker til tolkninger og utforminger av et improvisert spill. Men erfaringer som kommer med alder og lang fartstid i bransjen, vil spille inn og prege deres forståelseshorisont. Måten de tenker på og hvordan de framstiller et kor må nødvendigvis bli forskjellig. For meg har dette vært en interessant oppgave som har gitt meg rike erfaringer og en bedre forståelse av verdien i mangfoldet som preger den musikalske verden jeg er så tiltrukket av.

## Litteraturliste

---

- Aebersold, Jamey 1967/1992: How to play Jazz and Improvise, revised sixth edition  
Published by Jamey Aebersold
- Bailey, Derek 1992: Improvisation; Its Nature and Practice in Music, Da Capo Press, USA
- Benestad, Finn 1976: Musikk og tanke. H. Aschehoug & co. (W. Nygaard) A.s
- Berliner, Paul 1994: Thinking in jazz: the infinite art of Improvisation, The University of Chicago Press
- Dillan, Lisa 2004: Improvisasjon. Johansen, Geir; Kalsnes, Signe og Varkøy, Øyvind (red.): Musikkpedagogiske utfordringer. Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis. Cappelen Forlag as, Oslo
- Fostås, Olaug 2002: Instrumentalundervisning  
Universitetsforlaget
- Gadamer, Hans-Georg 2004: Sandhed og metode. Nørhaven Book, Viborg.
- Godøy, Rolf Inge 2008: Reflection on Chunking. (Utdelt kopi i faget musikkanalyse, uten kildehenvisning)
- Gustavsen, Tord 1998: Improvisasjonens dialektiske utfordringer. Universitet i Oslo, Hovedoppgave. (100s)
- Johansen, Guro G. 2003: Det tredje øyret: om gehør, improvisasjon og faget gehørtrening i høgre jazzutdanning. Hovedoppgåve i musikkpedagogikk, Norges Musikkhøgskole
- Johansen, Guro G. 2004/2009: Den indre melodien. Om improvisasjon, gehør, og det å trene eit "improvisasjonsgehor". Johansen, Geir; Kalsnes, Signe og Varkøy, Øyvind (red.): Musikkpedagogiske utfordringer. Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis. Cappelen Forlag as, Oslo
- Juslin, Patrik N. Sloboda, John A. 2001: Music and emotion. Theory and research. Oxford university press.
- Keil, Charles 1994: "Motion and Feeling Through Music" i Keil, Charles & Feld, Steven: Music Grooves, University of Chicago Press, Chicago
- Kruse, Bjørn 1995: Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode, Universitetsforlaget A/S
- Mellin-Olsen, Stig 1996: Samtalen som forskningsmetode, redigert av Nora Linden
- Monson, Ingrid 1996: Saying Something, The University of Chicago Press, Chicago
- Pike, Alfred 1974: "A Phenomenology of Jazz" i Journal of Jazz Studies, vol. 2, Desember 1974

Pressing, Jeff 1988: "Improvisation: Methods and Models" i Sloboda, John A. (red.):  
Generative Processes in Music, Clarendon Press, Oxford

Snyder, Bob 2000: Music and Memory. An Introduction. Cambridge, MA: MIT  
Press.

Solstad, Stein Helge 1991: "Jazz Improvisation as Information Processing", Hovedoppgave  
ved Musikkvitenskapelig institutt – Universitetet i Trondheim

Sudnow, David 1993: Ways Of the Hand, MIT Press, Cambridge – Massachusetts

Wise, Les 1980/2001: Jazz improvisaton for guitar.  
Hal-Leonard Corporation

Witmer, Robert 1996: Standard. The New Grove Dictionary of Jazz. St. Martin's Press, New  
York

#### **Internettadresser:**

---

<http://no.wikipedia.org/wiki/Improvisasjon>  
Sist besøkt 29-4-2011

[http://www.loc.gov/podcasts/musicandthebrain/podcast\\_charleslimb.html](http://www.loc.gov/podcasts/musicandthebrain/podcast_charleslimb.html)  
Sist besøkt 29-4-2011

[http://www.hopkinsmedicine.org/otolaryngology/our\\_team/faculty/limb.html](http://www.hopkinsmedicine.org/otolaryngology/our_team/faculty/limb.html)  
Sist besøkt 29-4-2011

[www.hopkinsmedicine.org/hmn/s08/feature4.cfm](http://www.hopkinsmedicine.org/hmn/s08/feature4.cfm)  
Sist besøkt 29-4-2011



Vedlegg 1: Improvisasjonen til gitarist A.

# Ceora

## Jazz Guitar

AbMaj7 Bbm7 Eb7

4 AbMaj7 Ebm7 Ab7 DbMaj7

Dm7 G7(#9) Cm7 F7(#9) 3

7

10 Bbm7 Eb7 Cm7 B

13 F7 Dm7 G7 5

16 Cm7 B F7 Bbm7 w/slide-1 AbMaj7

19 Bbm7 Eb7 AbMaj7 3 Ebm7 D+7

22 DbMaj7 Dø7 G(#9) Cm7

25 F7 3 3 Bbm7 Eb7

28 Cm7b5 F7(#9) Bbm7

31 Eb7sus4 AbMaj7 Bbm7 Eb7

34 AbMaj7 tr~~~~~

The score is written for guitar in 4/4 time, key of B-flat major (three flats). It consists of 34 measures. The notation includes various chords, accidentals, and performance instructions. Measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, 31, and 34 are indicated at the start of their respective lines. Chord changes are marked above the staff. Some measures contain triplets or specific articulations like 'w/slide-1' and 'tr~~~~~' (trill). The key signature is B-flat major, indicated by three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Vedlegg 2: Improvisasjonen til gitarist B.  
Jazz Guitar

# Ceora

AbMaj7 Bbm7 Eb7 AbMaj7

5 Ebm7 Ab7 DbMaj7 Dm7 G7(#9) Cm7

9 F7(#9) Bbm7 Eb7 Cm7

13 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

17 Bbm7 Eb7 AbMaj7 Bbm7 Eb7 AbMaj7

21 Ebm7 D+7 DbMaj7 Dø7 G(#9)

24 Cm7 F7 Bbm7

27 Eb7 Cm7b5 F7(#9) Bbm7

31 Ebsus4 AbMaj7

33 Bbm7 Eb7 AbMaj7

The image displays a musical score for a jazz guitar improvisation. It consists of ten staves of music, each containing a series of notes and rests. Above the staves, various chord symbols are written, indicating the harmonic structure of the piece. The notation includes various musical symbols such as accidentals, stems, beams, and slurs. Some notes are marked with a 'w/slide' instruction. The overall style is that of a professional musical score, with a focus on the improvisation of the guitar part.

Vedlegg 3: Begge improvisasjonene og kompstemmer.

# Ceora

Original melodi

The musical score for 'Ceora' is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of two main parts: a piano part and a guitar part. The piano part includes improvisations for both hands, with the right hand featuring a melodic line and the left hand providing harmonic support. The guitar part includes a series of chords and a solo section. The solo section is marked 'sim.' (simplified) and includes a 'w/slide' (with slide) section. The score is divided into two systems, each with five staves. The first system includes a piano part with improvisations and a guitar part with chords and a solo. The second system includes a piano part with improvisations and a guitar part with chords and a solo. The guitar part includes a 'sim.' (simplified) section and a 'w/slide' (with slide) section.

Chords and notation in the score include:

- Chords:** A $\flat$ Maj $^7$ , B $\flat$ m $^7$ , E $\flat$  $^7$ , A $\flat$ Maj $^7$ , B $\flat$ m $^7$ , E $\flat$  $^7$ , A $\flat$ maj $^7$ , B $\flat$ m $^7$ , E $\flat$  $^7$ , A $\flat$ maj $^7$ , E $\flat$ m $^7$ , A $\flat$  $^7$ , D $\flat$ Maj $^7$ , Dm $^7$ , G $^7$ ( $\sharp$ 9), Cm $^7$ , D $\flat$ maj $^7$ , D $\emptyset$  $^7$ , G $^7$ ( $\sharp$ 9), Cm $^7$ .
- Notation:** Original melodi, sim., w/slide, 3, 3, 3.

9

F7(#9) Bbm7 Eb7 Cm7

F7(#9) Bbm7 Eb7 Cm7

F7(#9) Bbm7 Eb7 Cm7

w/slide 4

F7(#9) Bbm7 Eb7 Cm7

F7(#9) Bbm7 Eb7 Cm7

II

13

F7 Dm7 G7 Cm7 F7

F7 Dm7 G7 Cm7 F7

F7 Dm7 G7 Cm7 F7

F7 Dm7 G7 Cm7 F7

II

17  $B\flat m^7$   $E\flat^7$   $A\flat Maj^7$   $B\flat m^7$   $E\flat^7$   $A\flat Maj^7$  3

*w/slide*

$B\flat m^7$   $E\flat^7$   $A\flat Maj^7$   $B\flat m^7$   $E\flat^7$   $A\flat Maj^7$

$B\flat m^7$   $E\flat^7$   $A\flat maj^7$   $B\flat m^7$   $E\flat^7$   $A\flat maj^7$

21

$E\flat m^7$   $D^+7$   $D\flat Maj^7$   $Dm^7$   $G^7$   $Cm^7$

$E\flat m^7$   $D^+7$   $D\flat Maj^7$   $D\emptyset^7$   $G(\sharp 9)$   $Cm^7$

$E\flat m^7$   $D^+7$   $D\flat Maj^7$   $D\emptyset^7$   $G(\sharp 9)$   $Cm^7$

$E\flat m^7$   $D^+7$   $D\flat maj^7$   $D\emptyset^7$   $G(\sharp 9)$   $Cm^7$

25

F<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup>b<sup>5</sup>

F<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup>b<sup>5</sup>

29

F<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> AbMaj<sup>7</sup>

F<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup>sus<sup>4</sup> AbMaj<sup>7</sup>

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for piano (p) and guitar (g). The key signature is B-flat major (two flats: B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each containing a piano part (left staff) and a guitar part (right staff). The piano part is written in treble clef, and the guitar part is written in treble clef. The guitar part includes a capo on the 4th fret, indicated by a bracket and the number 4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord diagrams are provided for the piano part, showing the fingerings for Bbm7, Eb7, and AbMaj7. The guitar part includes a capo on the 4th fret, indicated by a bracket and the number 4. The score is divided into five systems, each containing a piano part (left staff) and a guitar part (right staff). The piano part is written in treble clef, and the guitar part is written in treble clef. The guitar part includes a capo on the 4th fret, indicated by a bracket and the number 4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord diagrams are provided for the piano part, showing the fingerings for Bbm7, Eb7, and AbMaj7.